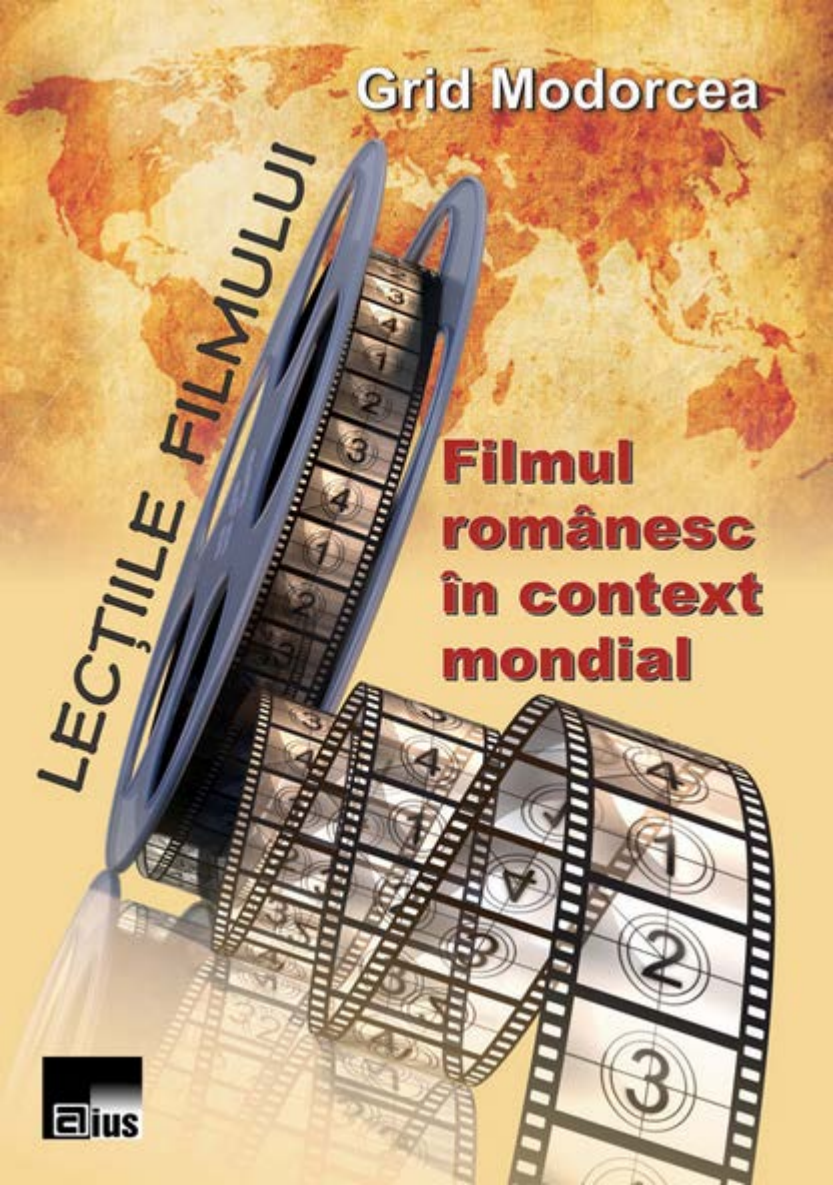
Grid Modorcea

LECȚIILE FILMULUI

Filmul românesc în context mondial



alius

GRID MODORCEA

LECȚIILE FILMULUI

Filmul românesc în context mondial

aius

Cinematograful ca şcoală, filmul ca lecţie

Pionierii gândirii filmice au văzut în noua invenţie, cinematograful, numit şi „minunea secolului", o enormă oportunitate pedagogică, o cale mult visată de a putea comunica învăţămintele umanităţii, un nou limbaj, mult mai practic, mai universal, de a face cultură, de a întemeia un dialog mult mai eficient între oameni. Cu un cuvânt, au văzut în cinematograf un mijloc de educaţie universală. Aceasta a fost perspectiva deschisă de invenţia fraţilor Lumičre. Care a culminat cu documentarul ştiinţific, modalitatea didactică ideală, cea mai vie, cea mai folosită, cu un impact enorm, chiar din zorii invenţiei, de care legăm şi cercetările savantului român Gheorghe Marinescu, şi până la minunile pe care le vedem pe „Discovery", „Animal Planet" sau alte posturi axate pe documentarul ştiinţific. Mai mult, cel mai mare eveniment cinematografic al lumii, Tribeca Film Festival, fondat de Robert de Niro la New York, are un astfel de program, dat fiind că, după tragedia din 11 septembrie 2011, s-a impus ideea că tragediile apar fiindcă oamenii nu se cunosc între ei, popoarele nu au punţi, nu comunică, de aceea acest festival este axat în principal pe documentare, ca sursă principală de informare şi cunoaştere internaţională.

Pe de altă parte, odată cu inventarea regiei de către Georges Méliès, s-au creat şi premizele delectării, ale instruirii pe cale artistică, ale spectacolului cinematografic, ale evocării plăcute, prin intermediul actorilor, a unor idei, teorii, concepţii despre viaţă şi lume, altfel aride. Treptat-treptat, cinematograful a devenit un prieten indispensabil al omului. Mai mult, el a devenit o realitate paralelă, care ţine adesea locul şcolii, al politicii, al medicinii, al armatei, al eroticului, al tuturor realităţilor umane. Oamenii au ajuns să trăiască prin şi după lecţiile văzute la cinematograf.

Nu-i mai puţin adevărat că s-a produs şi un recul, o respingere alarmantă a noului limbaj, din momentul când Lenin a decretat că „cinematograful este cea mai importantă artă pentru noi", altfel spus, noul limbaj a devenit un instrument de propagandă, o armă ideologică, fiind folosit de oamenii politici, în special de dictatori, în scopuri extra-estetice, expansioniste. Cinematograful şi-a arătat şi faţa lui

Scanned with CamScanner

negativă, a devenit repede o industrie concurând fabricile de armament şi automobile, propagând interesele unei clase sau alteia, devenind un instrument în mâna mafiei, proliferând viciile lumii moderne, cultivând violenţa, drogul, crima sau prostituţia.

De toate aceste aspecte vom ţine seama în cartea de faţă, care are drept obiect prezentarea şcolilor de film ale lumii prin realizările cele mai noi, din care vom trage învăţăminte, din care vom vedea care este lecţia pe care ele o propun umanităţii. Parafrazându-l pe cercetătorul italian Luigi Chiarini, un pionier al teoriilor de film, care spunea că cinematograful este o industrie, iar filmul o artă, vom spune şi noi că dacă cinematograful poate fi considerat o şcoală, cu bune şi rele, cu structuri industriale, filmele, adică produsele acestei şcoli, sunt lecţiile pe care le propagă cinematograful.

Vom ţine seama, evident, şi de noua tendinţă, globalizatoare, să-i spunem, a cinematografului. Care, treptat-treptat, îşi pierde specificul naţional şi capătă un caracter internaţional. Filmul tinde tot mai mult a fi, ceea ce l-au dorit pionierii, o artă universală. El sparge graniţele. De pildă, la ultima ediţie a Festivalului Filmului Francez n-am văzut filme franţuzeşti, cum ar fi fost firesc, ci fie americane, precum **In the Electric Mist/ În ceaţă** (2009), deşi e semnat de Bernard Tavernier, în care vedem încercarea disperată a unui poliţist, Dave (Tommy Lee Jones), de a face lumină asupra unei crime uitate, fie produse de alte ţări, precum Portugalia sau Irlanda, cum vom arăta la locul potrivit. De regulă, acest tip de melanj se observă cel mai bine în cadrul unor festivaluri. Festivalurile sunt locul cel mai propice unde se prezintă tot evantaiul cinematografic al unei perioade din istoria filmului, cu tendinţele şi specificul fiecărei ţări participante. Un rol important pentru bătrânul continent îl are Festivalul Filmului European, care se desfăşoară în toate ţările UE şi care, de la an la an, este tot mai consistent. Ultimele ediţii au tins să fie exhaustive, să cuprindă toate ţările europene. Festivalul îşi diversifică formele, ca să atragă cât mai mulţi spectatori. Intenţia declarată este aceea de a concura filmul american, care domină piaţa mondială. De aceea, festivalul european a devenit megalomanic, semănând cu un maraton cinematografic.

De pildă, la ediţia 2007 s-au prezentat 46 de filme din 24 de ţări. Unele filme au fost remarcabile, ba şi o capodoperă, filmul lui Jiri Menzel **L-am servit pe Regele Angliei**, cu care a avut loc spectacolul de gală. Desigur, festivalul a avut şi umpluturi, precum **O nouă şansă**, francez, al unei foste balerine, Anne Fontaine, sau filmul maghiar **Adevăratul**

Scanned with CamScanner

Moş Nicolae, o parodie lirică la adresa sărbătorilor sfinte, pe care eroul, un pianist ratat, nevoit să joace rolul lui Moş Nicolae într-un magazin, o aplică fie în cazul unei fetiţe, Liza, care fugise dintr-un orfelinat, fie atunci când se confesează ironic unui preot.

Evident, în volumul de faţă vom prezenta cele mai valoroase filme din punct de vedere estetic, fără să neglijăm nici ponderea încărcăturii politice sau sociale. Aici, în acest festival-maraton european, unde ţările au amprenta lor distinctă, se văd cel mai bine fluctuaţiile de la un specific la altul, afinităţile culturale, forţa unor coproducţii, capacitatea unor cineaşti de a vedea întregul, de a crea sinteze cinematografice.

Consemnăm tot mai des o realitate curentă: filme produse de o ţară, realizate de un regizor străin de acea ţară, cu o echipă tehnică şi mai ales actoricească multinaţională. E un lucru obişnuit să întâlneşti un asemenea „amestec". Vezi, de pildă, cazul lui **Slumdog Millionaire**. Însă am optat pentru un criteriu clar: producătorul principal, cel care investeşte cel mai mult în realizarea unui film. Fiindcă tot el este cel care preferă un regizor sau altul, o actriţă sau alta.

Desigur, realitatea cinemondului este extrem de variată. Motiv pentru care am şi optat, în cazul unor coproducţii sau colaborări speciale, pentru un titlu generic, cum ar fi Lecţia africană sau Lecţia asiatică, deşi în aceste continente sunt zeci de ţări, fiecare cu specificul ei. Cum e puternica şcoală japoneză. Căreia i-am închinat un volum separat, din care am selectat aici doar eseul final, **Japonia, încotro?**, gândindu-mă că această întrebare este de o dureroasă actualitate, mai ales după evenimentele tragice prin care a trecut Japonia în acest an, 2011, când a fost lovită de tsunami şi nenumărate cutremure devastatoare. În acest sens, în strânsă legătură cu filmul, am reprodus şi câteva relatări ale acestei tragedii, aşa cum am perceput-o eu, la New York fiind, gândindu-mă că poate va fi de folos cuiva, cineaştilor în special.

Aşa cum am procedat şi în cazul filmului american, căreia i-am dedicat, de asemenea, o carte specială, bilingvă, în română şi engleză, **Filmul american**, din care aici am reprodus doar câteva texte semnificative. Indiscutabil, nu puteam elimina aceste „lecţii" principale, dovadă că referirile la filmul american sunt continue, sunt mai mult decât necesare întrucât cinematografia americană este cea mai puternică din lume şi influenţa ei este covârşitoare. Însă pentru cei care doresc să

Scanned with CamScanner

aprofundeze fenomenul, e necesar să studieze şi acest volum, inclusiv cartea despre filmul japonez.

Nici Lecţia thailandeză, cu o singură excepţie, nu am separat-o de lecţia asiatică dat fiind că încercările unui Apichatpong Weerasethakul nu sunt lecţii propriu-zise, sunt experimente, ca şi vocaţia însăşi a regizorului, de profesie arhitect. Şi totuşi, le-am făcut cititorilor o mare surpriză, prezentând o instalaţie unicat a lui Weerasethakul de la New Museum din New York, separând-o de lecţia asiatică, deşi are legătură cu ea. Aşa cum procedez şi cu Lecţia chiliană, pe care am separat-o de lecţia sud-americană, dat fiind că ea se referă la opera unui cineast legat de România, cum vom vedea.

Desigur, Weerasethakul este un cineast special, încununat cu multe premii internaţionale, inclusiv Palme d'Or. De altfel, unul dintre filmele sale scurte îl analizez într-un capitol aparte, numit Lecţia experimentală, un fel de cocktail cinematografic, în care includ mai multe filme realizate de regizori de pe întreg pământul, grupate pe ideea experimentului. Sursa principală o constituie Expiff, adică Festivalul Internaţional al Filmului Experimental, a cărui primă ediţie a avut loc la Bucureşti, la sfârşitul lunii noiembrie 2010. Am considerat că este necesar un astfel de capitol special, dat fiind că cinematograful are o natură experimentală, că vocaţia lui se împlineşte cel mai bine pe această latură a căutării, a înnoirilor radicale.

Aceleaşi raţiuni le-am aplicat şi în cazul lui Kim Ki-duk, vrând să scot în evidenţă ultimul său film, **Arirang**, un experiment unicat. Un autoportret de neuitat. Ca atare, am creat o lecţie specială, pentru filmul sud-coreean, deşi el îşi are locul său în Lecţia asiatică.

Unde au fost mai mulţi producători egali, am ţinut seamă de naţionalitatea regizorului. Fiindcă sunt şi filme, poate majoritatea, care poartă categoric pecetea unui regizor sau a unui star, au fost create pentru ei, adică investiţia s-a făcut pentru ca filmul respectiv să fie realizat de un anumit regizor, cu un anumit actor. În acest caz, cum am spus, am optat pentru naţionalitatea regizorului, care este creatorul propriu-zis al operei.

Dar avem şi cazul unor creatori ca Roman Polanski, bunăoară, care s-a născut în Franţa, din părinţi evrei polonezi, dovadă că a trăit şi a creat în Polonia, dar şi în America. Şi îl revendică trei ţări. Ba mai nou şi Elveţia, unde are domiciliul forţat. Ce specific naţional poartă, deci, un astfel de regizor? El nu seamănă cu Fatih Akin, care s-a născut în Germania, din părinţi turci, dar a cărui operă poartă evident un caracter naţional

Scanned with CamScanner

turcesc. Chiar şi un film precum **Soul Kitschen**, cu eroi greci, are o atmosferă turcească. Sau unde să-l încadrăm pe Luc Besson, revendicat de Franţa, dar a cărui glorie s-a împlinit la Hollywood, începând cu teribilul **The Fifth Element** (1997). Ca să continue în forţă, cu alte evadări senzaţionale, după care a revenit în Franţa, creând însă filme în stil hollywoodian, precum **Adĉle Blanc-Sec** (2010). Pentru Besson filmul este o aspirină, nu o terapie miraculoasă, în stare să ne salveze viaţa.

Însă Polanski nu poate fi atât de simplu definit, universul lui e mai special, filmele care nu sunt produse în Polonia au un aer rafinat, franţuzesc sau englezesc. La fel Woody Allen, care în ultimul timp îşi face filmele în Europa, în Anglia, Spania sau Franţa. Dacă la începuturile cinematografului exista un exod al regizorilor europeni spre America, de la Chaplin la Stroheim, azi se petrece un recul, regizorii americani vin şi realizează filme în Europa. Sau prezidează juriile unor festivaluri tradiţionale, precum Tarantino la Veneţia şi Tim Burton sau Robert de Niro la Cannes. Iar un alt caz epatant este Steven Seagal, care şi-a realizat filmele în Rusia, Polonia sau România. Şi nu numai din raţiuni economice, de producţie, ci şi estetice. În ceea ce priveşte regizorul evreu, se verifică încă o dată caracterul universal al acestei rase.

De aceea, din aceste multiple raţiuni, am optat atât pentru un **Indice de nume**, cât şi pentru un **Indice de titluri**, pentru a ajuta cititorii să repereze mai lesne informaţia, chiar dacă unii dintre ei nu vor fi poate mulţumiţi unde am plasat un film sau altul.

Subliniem încă o dată că vom comenta filmele cele mai recente aparţinând tuturor şcolilor sau cinematografiilor lumii, fără să avem pretenţia de a face o istorie a lor, decât acolo unde acest lucru se impune. O asemenea abordare istorică este implicită, prin faptul că atunci când vorbim despre un film iranian, de pildă, de ultimă oră, ne vor referi şi la specificul şcolii iraniene de cinema, la fel când vorbim despre un film englez, vom face, dacă e necesar, referiri şi la istoria Angliei, la caracterul şi stilul britanic etc., adică vom face şi asocieri pe verticală, ţinând seama şi de contextul european sau mondial. Şi, bineînţeles, de cel românesc.

Ba vom deschide cartea cu lecţia autohtonă, cu părţile ei bune şi mai puţin bune, ba şi cu unele tare negative, oricum, vom trece în revistă şi vom analiza principalele evenimente şi fenomene cinematografice româneşti, toate tendinţele şi direcţiile care se manifestă în peisajul actual al filmului naţional. Precizăm că nu am inclus aici poveştile, acele

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Scanned with CamScanner

comentarii care se află deja în **Dicționarul critic al filmului românesc**, editat în paralel. Acolo găsiți toate poveștile filmului românesc postdecembrist, precum și comentarii la ele. De aceea, aici am preferat să dăm amploare filmului mondial, lecțiilor pe care ni le oferă el, contextului global deci în care se mișcă și filmul românesc. Dacă într-o carte anterioară am analizat filmul românesc în context european, acum îl privim în context mondial.

Ca niciodată, cineaștii români stau mai mult în afară decât în țară, ei sunt ca acasă la zeci de festivaluri internaționale, europene sau mondiale, începând cu festivalul de la Cannes. În multe „lecții" ale cărții am făcut adeseori trimiteri la filmul românesc, am privit aceste „lecții" ca pe o oglindă cu fața la cinematograful autohton.

În secțiunea românească sunt multe idei și gânduri noi, diferite de ceea ce poate găsi cititorul în **Dicționarul critic** sau alte cărți, încercând să fac și o istorie mai largă a filmului post decembrist, nu doar a filmului artistic de lung metraj, dovadă că am grupat aici în special comentarii la unele filme documentare și la evenimente de interes teoretic, general, cu un pronunțat caracter polemic – materiale privitoare îndeosebi la statutul filmului românesc, la morala cineaștilor români, la premiile obținute, la situația financiară și culturală.

Acestui început i-am acordat un spațiu mai larg, apoi, în ordine cronologică, am abordat toate lecțiile cinematografice ale lumii, de la A la Z, pe baza unui criteriu simplu: producțiile la zi, în ordinea anului de premieră. Sau în ordinea în care le-am văzut, pentru a avea o continuitate a racordurilor ideatice. Fapt pentru care am lăsat și informațiile, și comentariile, și șuvoiul povestirilor să curgă la timpul prezent.

Toate aceste lecții, împreună, sunt ca niște manuale alternative, din care, în final, vom încerca să tragem o concluzie globală. Care implică și lecția americană și cea japoneză, deși de aceste cinematografii ne-am ocupat pe larg în cărți separate.

Cu certitudine însă, e garantat sută la sută, cititorii acestei cărți se vor alege cu un sac de mini-romane, peste 300 de povești cinematografice, una mai interesantă decât alta. Povestea este calea cea mai plăcută de transmitere a unor idei, pilde, învățăminte. Ca într-o saga sui-generis, cititorii de diferite vârste vor trăi istoria planetei Pământ, cu problemele ei actuale îndeosebi, din perspectiva a numeroase povești cinematografice, inventate de cei mai ingenioși creatori ai lumii, ai artei, cineaștii.

Scanned with CamScanner

Lecția românească

Așa cum am spus, începem cu filmul românesc, cu ceea ce am putut învăța de la el, precizând că evenimentele marcate de noul val de cineşti, în special producția de după anul 2000, le-am comentat în volumul **Dicționarul critic al filmului românesc**. Dar mai trimitem cititorul şi la volumele **Ludic, lubric şi liturgic**, **Fuck You**, **Filmul românesc în context european** sau **Filmele Noului Val**. Față de aceste cărți, aici vom încerca să oferim informații şi sinteze istorice, documente care pun în altă lumină istoria filmului românesc, dar şi analize sau idei de ultimă oră. Şi nu ne-am putut abține să nu inserăm şi o serie de pamflete, care creează o imagine mai pitorească despre breasla cinematografică şi diriguitorii ei, cum se va vedea. Prin cărțile de cinema, am ținut mereu pasul cu realitatea la zi, căutând să anticipăm evoluția unor direcții, viața dându-ne întotdeauna dreptate.

Scanned with CamScanner

Un film românesc din anul 1905!

De ziua mea, la începutul acestui an, primesc un cadou inestimabil de la muzicologul Viorel Cosma, patriarhul lexicografiei româneşti, care mi-a semnalat că a dat peste o revistă veche, într-unul din dulapurile pe care nu-l mai deschisese de peste 30 de ani, revistă bănăţeană în care a descoperit o informaţie legată de compozitorul Tiberiu Brediceanu şi anume că acesta a realizat în anul 1905 un film etnografic. Şi mă întreba dacă ştiu ceva despre acest film. Nu, nu ştiam nimic, în nici un document al ANF, în cărţile nici unui cercetător sau filmolog român nu am găsit o asemenea informaţie. În fapt, se ştie că după debutul din 1897, când Paul Manu a realizat primele „vederi romîneşti", prima fiind **Parada de 10 Mai 1897**, şi până la **Amor fatal**, considerat cel dintâi film artistic, semnat de Grigore Brezeanu, cu premiera în 18 sept. 1911, a fost un gol de producţie, se credea că cinematograful autohton a murit. În general, după şocul iniţial pe care noua invenţie l-a produs, s-a semnalat la începutul secolului XX un dezinteres pentru cinematograf. În realitate, cinematograful luase drumul iarmaroacelor, iar minţile cineaştilor lucrau la perfecţionarea noului limbaj artistic. La noi, aceste începuturi sunt legate de filmele ştiinţifice ale savantului Gheorghe Marinescu, care, între 1898 şi 1901, foloseşte noua tehnică în studiul unor cazuri de hemiplegie, apoi în 1906, în cadrul Expoziţiei Internaţionale de la Bucureşti, care celebra 1800 de ani de la colonizarea Daciei, eveniment care a inclus şi un pavilion cinematografic, operatorul Petre Ganciu a făcut primele demonstraţii de cinematograf vorbitor, cântăreţele de operă Regina Paccioni, Gemma Belincioni şi Selma Kurtz putând fi văzute şi auzite. Şi tot atunci fraţii Ienache şi Milton Manakia, români din Bitolia, au prezentat în cadrul expoziţiei câteva filme inspirate din viaţa aromânilor. În urma medaliilor de aur pe care le-au obţinut, cei doi cineaşti au atras atenţia casei regale, ei devenind fotografii oficiali ai regelui Carol I. Interesul casei regale pentru cinematograf avea să devină major, când regina poetă Carmen-Silva înfiinţează în 1910 un studio de film care îi poartă numele şi unde se vor realiza reportaje princiare, documentare folclorice şi chiar filme de ficţiune,

Scanned with CamScanner

cum ar fi **Dragoste la mănăstire** (1912), după scenariul lui Victor Eftimiu şi Emil Gârleanu.

Prin urmare, în această perioadă de început a filmului, când se credea, din lipsă de informaţii, că filmul românesc a murit, cinematograful continua să trăiască în varii forme, dovadă şi această descoperire norocoasă a lui Viorel Cosma. Oferim în premieră absolută detalii, după ce am fost la locul faptei. E vorba despre revista „Primăvara Banatului", Anul II, 15 Februarie 1930, Revista Societăţii de Lectură „Mihai D. Viteazul" a elevilor Liceului „Coriolan Brediceanu" din Lugoj. Revista are 20 pagini, format mare, şi are un impresionat conţinut cu mesaj patriotic. Pe copertă apare fotografia lui Coriolan Brediceanu, patronul liceului, una din marile personalităţi ale timpului, evocat în pag. 3-5 de prof. dr. Aurel E. Peteanu, directorul liceului. Un alt material amplu (pag. 6-8), revista i-l consacră altui lugojan celebru, tenorul Traian Grozăvescu (1895-1927), cu o moarte atât de tragică şi mult comentată în toată presa internaţională a timpului (a fost împuşcat de soţia sa, din gelozie, când se pregătea să plece în SUA, unde fusese angajat la Metropolitan Opera). Articolul este semnat de Filaret Barbu, alt vestit lugojan. Revista mai conţine şi alte materiale excepţionale, precum cel dedicat legendei lui Iovan Iorgovan (pag. 13-17), cu o variantă autentică a baladei, datorată lui G. Cătană. În fine, la pag. 17 se găseşte rubrica „Cronici" a revistei, semnată de elevul Liviu Stan, cl. VII. Prima „cronică" este închinată zilei de 24 ianuarie, Ziua Unirii Principatelor, cum a fost ea sărbătorită la Lugoj, apoi, a doua „cronică", este despre **Filmul etnografic român al d-lui Dr. Tiberiu Brediceanu din Lugoj**. Iată cronica în întregime, pe care o reproduc întocmai:

„În ziua de 31 Ianuarie 1930, a rulat la cinema «Olympia» din Lugoj: «Filmul etnografic român» al D-lui Dr. Tiberiu Brediceanu, fiul marelui luptător naţional, Coriolan Brediceanu./ Acest film a fost reprezentat prima oară la Sibiu, cu ocazia inaugurării «Muzeului Etnografic» al Asociaţiunei, în 1905, sub numele de: «Poemul muzical etnografic» – sau Ardealul, Banatul, Crişana şi Maramureşul în port, joc şi cântare. Filmul în întregime s-a rulat cu ocazia serbărilor naţionale din Bucureşti, în ziua de 10 Mai 1929./ Înainte de reprezentaţie, D-na Maria Florescu (Mia Cerna), gingaşa poetă a Banatului, a rostit o foarte frumoasă şi simţită cuvântare privitoare la jocul şi portul românesc, scoţând în relief importanţa filmului D-lui Dr. Brediceanu, care l-a pus la dispoziţia «Reuniunei femeilor române»

Scanned with CamScanner

din localitate, cu scopul ca, din venitul adus, să se mărească fondul reuniunei./ România, prezentată de D-l Dr. Brediceanu în port, joc şi cântare, ni s-a înfăţişat în aparenţele ei fireşti. Atât în Maramureş, cât şi în Banat, Muntenia şi Dobrogea, vedem aceeaşi nuanţă caracteristică a portului şi jocului, care ne desvăluie sufletul simplu, dar armonios al Românului./ Filmul acesta a rulat nu numai în România, ci şi în alte diferite ţări, arătând străinilor manifestările bucuriei poporului nostru şi frumuseţea incomparabilă a artisticului său port./ Această lucrare a D-lui Dr. Brediceanu e în România întâia de acest fel, unde se arată jocul, cântecul şi portul specific al fiecărei regiuni./ În tot timpul rulării, muzica Reg. 17 inf., sub iscusita conducere a D-lui Loct. Klein, a executat hore şi doine, aranjate de d-l Brediceanu, iar d-na Dobrin, d-l Ovid Dobrin şi d-şoara Nişulescu au cântat artistic diferite cântece româneşti".

*

Aşadar, primul film etnografic românesc, pregătind cu mult înainte opera lui Nicolae Barbelian, cel mai important cineast care a folosit aparatul de filmat ca să culeagă folclor, a fost **Poemul muzical etnografic** sau **Ardealul, Banatul, Crişana şi Maramureşul în port, joc şi cântare**, realizat în 1905 de compozitorul şi folcloristul Tiberiu Brediceanu (1877-1968). Al doilea titlu este dat după lucrarea sa muzicală compusă tot în 1905, special pentru a ilustra sonor imaginile filmului. Nu ni se dau alte date despre film, despre cum a fost el realizat. Ştim doar că e legat de inaugurarea „Muzeului Etnografic" de la Sibiu. După unele date primite chiar de la compozitor, dl. Viorel Cosma mi-a comunicat că evenimentul a avut loc în ziua de 6 august 1905. Cât priveşte referirea din „cronica" elevului Liviu Stan la Asociaţiune, e vorba despre Asociaţia „Astra", care îi stipendia pe tinerii cercetători şi care i-a cumpărat lui Brediceanu un fonograf pentru a-i înregistra pe cântăreţii populari. Folclorist pasionat, el a cules peste 2.000 de melodii, în special bănăţene şi maramureşene. De aici până la film nu mai era decât un pas. Lugojul nu avea un studio de film. În toată România nu se găsea aşa ceva. E de presupus că Tiberiu Brediceanu l-a realizat pe cont propriu. Să nu uităm că tatăl său, Coriolan Brediceanu (1849 – 1909), a fost un mare avocat şi om politic român, descendent al unei familii de boier din Oltenia, alungată şi stabilită în Banat. S-a aflat în conducerea Partidului Naţinal Român, deputat în dieta

Scanned with CamScanner

Ungariei ca ales de Oravița. A absolvit Universitatea din Budapesta. Ca avocat, a luat apărarea țărănimii, a minerilor și a multor intelectuali, scriitori și ziariști persecutați de autoritățile maghiare, precum Valeriu Branișteе, important cărturar al vremii. Era un fel de renascentist, dacă ne gândim că tot el l-a sprijinit pe Traian Vuia la inventarea primului aeroplan. Era atât de popular încât a intrat și în folclor, cum citim în evocarea din revista „Primăvara Banatului":

Nu-i Român ca Bănățanu
Bănățan ca Lugojanu
Lugojan ca Brediceanu...

A avut trei copii: Tiberiu, muzician și folclorist, Caius, politician și diplomat, și Cornelia, soția lui Lucian Blaga. Cum discutam și cu dl. Viorel Cosma, Coriolan Brediceanu putea fi în acel moment, când fiul său a realizat filmul, un Mecena local, ceea ce avea să fie Leon Popescu, considerat fondatorul producției românești de filme, respectiv al studioului care îi poartă numele, înființat în anul 1912. Deci e de presupus că el l-a ajutat pe fiul său, un mare pasionat de folclor, să-și împlinească visul, să realizeze acest prim film etnografic românesc. Există deci posibilitatea ca Tiberiu să-și fi procurat aparatura necesară, să fi filmat singur sau să fi angajat un operator străin. Oricum, pasiunea pentru folclor l-a făcut să-și completeze filmul în anul 1912, cum aflăm tot din fișa compozitorului, apoi să-l mai amplifice încă o dată în anul 1920. Cu un nou titlu, **România în port, joc și cântec**, Brediceanu și-a prezentat filmul la Roma, pe data de 25 oct. 1929. Nu ne îndoim că el și-a mai prezentat filmul și în alte țări. Să nu uităm că fratele său, Caius Brediceanu (1879 – 1953), a fost un mare diplomat român, cu studii ample la Viena și Paris. El a avut o strălucitoare carieră politică, intrând în corpul diplomatic și fiind ambasador în America Latină, la Vatican și Viena.

Aceste realități ne îndreptățesc să luăm în considerare și varianta că Tiberiu Brediceanu ar fi putut să-și realizeze filmul pe un platou străin, la Viena sau mai degrabă la Budapesta, care în 1901 avea deja primul film de ficțiune, **Dansul**, în regia lui Bela Zitkovsky, protagonistă fiind steaua scenei ungare, Lujza Blaha. Deși la Viena primele proiecții Lumière au avut loc în luna martie 1896, iar la proiecția din 17 aprilie 1896 a asistat însuși împăratul Franz Joseph, deși faimosul operator Alexandre Promio

Scanned with CamScanner

a filmat în acelaşi an „vederi" în parcul de distracţii Prater, totuşi primul film austriac datează abia din anul 1906. Desigur, Viena, care la începutul secolului XX cunoştea ambianţa platourilor de film şi a primelor reviste de cinema, avea să fie oraşul unde s-au format mulţi cineaşti români. Deci un climat propice pentru realizarea acestui prim film etnografic românesc exista în familia Brediceanu, implicit la Lugoj, o vatră de spiritualitate românească. Nu ştim dacă Tiberiu Brediceanu nu a mai realizat şi alte filme, dacă pasiunea sa pentru folclor şi cinematograf nu s-a mai materializat în vreo altă încercare. E posibil ca timpul să ne furnizeze şi alte surprize plăcute. Deocamdată, ne bucurăm că am putut să adăugăm la istoria filmului românesc o nouă pagină importantă.

Poemul muzical etnografic

Nu demult, am semnalat în premieră absolută existenţa filmului **Poemul muzical etnografic,** realizat în anul 1905 de compozitorul şi folcloristul Tiberiu Brediceanu. Faptul a stârnit un interes deosebit printre specialişti şi cinefili, căci o asemenea descoperire rescrie începuturile filmului românesc. Unii confraţi, ca Bujor Râpeanu, mi-au spus că ştiau, că au notat, că au dres, dar unde, dacă nici în Albumul **110 ani de film românesc**, realizat după criteriul „primatului", nu-i semnalat acest prim film etnografic românesc? Dimpotrivă, astfel de cercetători, bolnavi după întâietate, menţin confuzia, bulibăşind informaţiile. Recent, tot dl. Viorel Cosma mi-a spus că acest Bujor, un arhivar fără viziune, l-a căutat să-i ceară amănunte cu filmul lui Brediceanu. Cine ştie ce răutăţi va mai scrie, fiindcă nu te aştepţi la nici o recunoaştere. Ba astfel de cercetători nu-şi pot masca nici măcar invidia faţă de un elev din clasa a VII-a, Liviu Stan, cel ce a semnat cronica din revista „Primăvara Banatului", spunând că nu-i credibil. Bine că sunt ei credibili, făcătorii de şopârle. Bine că e Duma cu erorile despre Gopo. Bine că e Băsescu cu Raportul Tismăneanu. Bine că e madam Zoe Udrea cu beletul buclucaş. Bine că sunt aceşti şopârlişti, aşa-zişi documentarişti, care strecoară dezinformări.

Astfel, în vol. **Producţia cinematografică din România (1897 – 1970), II/ 1**, editat de Arhiva Naţională de Filme în 1975, este consemnat la anul 1929, punctul 17, p. 24, filmul **România în port, joc şi cântec**, cum avea să se numească **Poemul muzical etnografic**, după ce Tiberiu Brediceanu l-a dezvoltat succesiv, în anii 1912 şi 1920. Anul 1929

Scanned with CamScanner

consemnează şi alt eveniment important, filmul sociologic **Drăguş, viaţa unui sat românesc**, realizat de echipa prof. Dimitrie Gusti. Operatorul ambelor filme este acreditat Nicolae Barbelian, pionierul filmului folcloric românesc. Însă dacă Tiberiu Brediceanu este acreditat sigur ca producător şi regizor al filmului **România în port, joc şi cântec**, Nicolae Barbelain are în dreptul lui un semnul întrebării. Părerea noastă este că tot Brediceanu este şi autorul imaginii, poate Barbelian să-l fi ajutat la montaj, căci el a semnat şi montajul filmului lui Gusti. În orice caz, Nicolae Barbelian, fapt cert, nu a semnat imaginea la **Poemul muzical etnografic**, dat fiind că el a debutat abia în 1912 cu filme de actualităţi şi documentare. Şi chiar dacă a filmat pentru Brediceanu, **România în port, joc şi cântec** conţine şi alte materiale mai vechi. Păcat că nu i se cunoaşte metrajul sau durata.

Privitor la producţie, se indică în mod bizar titlul ciuntit (*„Poem muzical etnografic"*), fără să se spună că e vorba despre titlul anterior al filmului, ceea ce înseamnă că e doar o referire la genul lui, apoi se fac următoarele precizări: *„În toate autorizaţiile privind filmarea Serbărilor Unirii din 1929 se specifică că* (sic!) *filmarea cortegiului etnografic «e rezervată D-lui Brediceanu, autorul acestuia». Este foarte probabil că în afară de aceste filmări – realizate în mai 1929 – filmul să fi cuprins şi alt material realizat înainte sau după această dată"*.

Evident că înainte, cu mult înainte de această dată, adică în 1905, 1912 sau 1920, aşa cum ne informează însuşi Brediceanu. În ceea ce priveşte difuzarea lui, fişa din volumul suscitat menţionează: *„Filmul a fost prezentat în octombrie 1929 de către realizator la «Congresul Internaţional al Artelor Populare» de la Roma. Până în februarie 1930 el fusese prezentat în ţară la Braşov şi Lugoj, probabil pe reţeaua Societăţii Culturale «Astra»"*. Ca surse documentare se dau: DGAS-AIC, Fond Propagandă, dos. 3/ 1927-1934, apoi revista „Piccolo", Roma, 30 oct. 1929, cât şi o altă sursă bizară: „R.R.H.A." nr. 1/ 1972, p. 25-27.

Aşadar, cercetătorii care au întocmit această fişă nu aveau cunoştinţă de revista lugojeană „Primăvara Banatului" din 15 februarie 1930, unde ar fi descoperit legăturile primare. Cel puţin elevul Liviu Stan ne-a transmis o informaţie, pe care am verificat-o cu datele furnizate de însuşi autorul filmului. În ziarul „Tricolorul" am reprodus şi pagina 17 a revistei bănăţene, unde se găseşte cronica în care se relatează despre filmul lui Brediceanu. Acum nu ne mai rămâne de cercetat decât dacă acest film mai există.

Scanned with CamScanner

Deşi filmul a fost prezentat în ţară şi străinătate de mai multe ori, cu titlul **România în port, joc şi cântec**, totuşi el nu se află în Arhiva Naţională de Filme sub nici unul din titluri, ceea ce se presupune că şi acest film, ca sute altele, s-a pierdut. Dar dl. Viorel Cosma ne-a declarat că există şi că ne va face curând o nouă surpriză. Pentru alte amănunte, trimitem cititorul la art. **Un film românesc din 1905!**

110 ani de film românesc

La data de 27 mai 1896 a avut loc prima proiecţie de film în România, dată care este luată în calcul, ca bornă iniţială, atunci când se face istoria filmului românesc. Momentul a fost marcat de multe asociaţii de cineaşti, de UCIN sau UARF, iar pe 28 mai a avut loc la Cinemateca Română, sala Eforie, şi o gală de amploare dedicată evenimentului de către Centrul Naţional al Cinematografiei şi Arhiva Naţională de Filme. Dl. Adrian Iorgulescu, aşteptat să participe, ar fi putut pleca mult mai bogat de aici decât de la o şedinţă de guvern, mai ales că i-ar fi putut cunoaşte în carne şi oase pe mulţi din făuritorii filmului românesc, începând cu decanul de vârstă Mihnea Gheorghiu, dar şi pe unii din cei care bat la porţile afirmării. Peste 300 de cineaşti s-au reîntâlnit, despre unii nici nu se ştia că mai trăiesc, dar evenimentul i-a adus şi în baston. Toate generaţiile, de la fosile la cei cu caş la gură, s-au amestecat în chip ferice. Era o plăcere să priveşti patru vârste de frumuseţi, de la Ioana Bulcă, Tora Vasilescu, Manuela Hărăbor până la Alexandra Velniciuc, să te miri ce a ajuns Vlad Păunescu, să-i vezi la toartă pe Nicolaescu şi Cărmăzan sau să auzi glumele sprinţare ale unor Mircea Mureşan, Horea Popescu sau Dorel Vişan, mulţumit că nu s-au mai oferit şi aici diplome, după cum ne-a spus într-o anecdotă: „*Cică Dumnezeu când a dat minte la oameni, la popoare, i-a uitat pe români. Şi Sfântul Petru L-a întrebat: Ce facem cu ei, Doamne? Şi Dumnezeu i-a zis: Dă-le diplome!*".

A fost o sărbătoare veritabilă, care a unit marea familie a filmului românesc, cum a spus organizatorul principal, dl. Decebal Mitulescu, directorul general al CNC, căruia nici lui nu-i venea să creadă că aşa ceva este posibil. Se pare că nevoia breslei de a se uni e mai mare decât trecătoarele animozităţi dintre cineaşti, grupaţi pe căprării şi generaţii, dintre care ultima e abonată la Cannes, deşi suferă de o boală aviară, aşa cum susţine criticul ei ofticios, Balerică Tava.

Scanned with CamScanner

Evenimentul a constat din prezentarea unui montaj cu filme de început, care au marcat istoria filmului românesc. Aceste momente au fost prezentate şi într-un Album jubiliar, oferit participanţilor. Şi proiecţia şi cartea au fost concepute după formula pionieratului, punctând momentele în premieră ale istoriei filmului românesc, adică „prima proiecţie", „prima filmare", „primul film ştiinţific", „primul film de ficţiune", „primul desen animat", „primul film color" etc. În acest moment jubiliar, ar fi cazul să spunem că ne putem mândri cu europenizarea noastră încă din zorii cinematografiei, când am asimilat prompt noua invenţie a fraţilor Lumičre şi când operatorii francezi proiectau primele lor filmuleţe în Bucureşti sau în ţară.

Iată ce scrie Manuela Cernat în acest Album jubiliar, numit **Amintiri pentru viitor**, la care şi-au adus contribuţia şi Cristina Corciovescu, Anca Mitran, directoarea ANF, Valentin Burlacu, Decebal Mitulescu şi Marian Ţuţui: *„Acum 110 ani, Bucureştiul primea cu braţe deschise solia «domnului Lumičre». Sub domnia lui Carol I se inaugura cu fast domnia imaginii de film. Din inima «micului Paris», primele «vederi româneşti» ale lui Paul Menu aveau să păstreze pentru viitor fascinanta mărturie a unei lumi în normală sincronie europeană"*.

E întâmplător oare că *„minunea secolului"* a prins viaţă la noi, la doar cinci luni de la premiera parisiană (28 decembrie 1895), chiar într-un context european, gazdă a primei proiecţii, din *27 mai 1896*, fiind chiar redacţia ziarului francez „L'Indépendance Roumaine" (oficios al partidului liberal), care îşi avea sediul pe Calea Victoriei, vizavi de clădirea fostului Teatru Naţional? Filmele proiectate atunci, cu un aparat Lumičre, în salonul ziarului, au fost: **Un dineu**, **Lecţia de mers pe bicicletă**, **Ieşirea enoriaşilor de la slujbă**, **Mic dejun pe iarbă**, **Bufetul**, **Piaţa Operei din Paris** şi, bineînţeles, faimosul déjŕ **Sosirea unui tren în gară**, eveniment comentat în limba franceză de Claymoor, pseudonimul gazetarului Mihail Văcărescu (1843-1903), în rubrica sa „Carnet du High Life", din ziarul amintit, citate şi detalii ample despre eveniment cititorul putând găsi în volumul nostru **Istoria gândirii estetice româneşti de film**, dar şi, sub o formă literară, în cartea **Măştile lui Caragiale**.

Cât despre Paul Menu (1876-1973), fotograf şi operator francez de origine română, acesta a imortalizat în 1897, tot cu un aparat Lumičre, parada regală de 10 mai. Este prima filmare pe pământ românesc, în lungime de 15 metri, cu durata de 33 secunde, în care îi vedem pe

Scanned with CamScanner

Regele Carol I călare şi pe regina Elisabeta în trăsură, revenind la palat. În intervalul 10 mai – 20 iunie 1897, Paul Menu realizează, în afara **Defilării de 10 mai**, şi alte „vederi cinematografice", precum **Târgul Moşilor**, **Hipodromul şi cursele de la Băneasa**, **Terasa cafenelei Capşa**, **Inundaţiile de la Galaţi**, **Exerciţiile marinei terestre** sau **Vasele flotilei de pe Dunăre**, înregistrări care aveau să fie developate nu în altă parte decât la firma fraţilor Lumičre din Lyon!

Dar aceste începuturi de sincronizare europeană sunt legate şi de un eveniment protocronist: savantul Gheorghe Marinescu (1863-1938) inaugurează un capitol în istoria cinematografului, fiind precursorul filmului ştiinţific. Cu ajutorul operatorului Constantin M. Popescu (1879-1956), el filmează la Spitalul Pantelimon din Bucureşti **Tulburările mersului în hemiplegia organică** (1898), urmat de alte filmări (până în 1901) pe cazuri de hemiplegie, paraplegie sau paralizie hipertrofică. Impactul filmului în mediile medicale europene a fost enorm. În **Istoria** mai sus amintită redau toată amploarea fenomenului. Însuţi Auguste Lumičre confirmă prioritatea mondială a savantului român. Pelicula devine material didactic, reper şi pentru alţi medici, aşa cum este cazul doctorului Alexandru Bolintineanu, care, în anul 1899, susţine o teză de doctorat bazată tocmai pe studiul cinematografic al pacienţilor săi.

Pentru o parte din români, care acceptă punctul de vedere al tracologilor, 2006 este ANUL DECEBAL, alţii însă, inclusiv autorităţile oficiale, celebrează 1900 de ani de la colonizarea Daciei de către romani. Disputa, în plan politic, este între naţionalişti şi europenişti. În urmă cu o sută de ani, la Bucureşti s-a deschis o Expoziţie Internaţională care celebra 1800 de ani de la colonizarea Daciei, eveniment care a inclus şi un pavilion cinematografic, unde Petre Ganciu, cu 23 de ani înainte de apariţia filmului sonor, a făcut primele demonstraţii de cinematograf vorbitor, cântăreţele de operă Regina Paccioni, Gemma Belincioni şi Selma Kurtz putând fi văzute şi auzite. Sincronul dintre imagine şi sunet se realiza cu ajutorul unor plăci de patefon pe care erau înregistrate vocile lor. Iată un alt fapt protocronist, care se alătura şi sărbătorii a 40 de ani de domnie a Regelui Carol I şi a 25 de ani de la proclamarea Regatului România. Noua invenţie nu putea lipsi de la o asemenea festivitate expoziţională.

Şi europenizarea noastră cinematografică va continua tot în acest ritm, deşi Europa a fost lovită cumplit de valul istoriei, războiul, ocupaţiile, dictaturile aruncând şi filmul românesc într-o luptă pentru supravieţuire.

Scanned with CamScanner

Dar ca în filmul lui Angelopoulos, **Privirea lui Ulise**, în care eroul caută trei bobine pierdute ale fraţilor Manakia, multe filme realizate atunci, la începuturile cinematografiei, au putut fi salvate miraculos, precum câteva din filmele fraţilor Ienache (1878-1954) şi Milton Manakia (1882-1964), prezentate în cadrul expoziţiei, filme în care ei au imortalizat viaţa aromânilor, cum ar fi **Hora naţională la aromânii din Pind**, **Viaţa casnică la aromâncele din Pind** sau **Sărbătoarea Bobotezei la aromânii din Veria**. În urma medaliilor de aur pe care le-au obţinut, cei doi cineaşti, care se considerau români, o confirmă şi inserturile în limba română ale filmelor lor, au atras atenţia şi casei regale, ei devenind fotografii oficiali ai Regelui Carol I. Din păcate, multe filme din acea perioadă s-au pierdut, au rămas doar pe hârtie, precum primul film artistic românesc, **Amor fatal**, în regia lui Grigore Brezeanu (1891-1919), cu premiera la 18 septembrie 1911, care, alt fapt semnificativ, a fost produs de firma „Pathé", prin reprezentanţa ei de la Bucureşti, care a contribuit şi cu operatorul Victor De Bon.

După cum nu este deloc întâmplător că primul studio cinematografic românesc „Filmul de Artă Leon M. Popescu", înfiinţat în anul 1912, este o replică sincronă la faimoasa societate „Le Film d'art" a fraţilor Lafitte. De fapt, primul studio a fost creat de Regina Elisabeta în 1910 şi s-a numit Laboratorul „Carmen-Sylva", pseudonimul poetic al reginei, laborator care va realiza, pe lângă documentare folclorice şi reportaje princiare, şi filmul de ficţiune **Dragoste la mănăstire** (1912), după un scenariu scris de Victor Eftimiu şi Emil Gârleanu. Din păcate, aceste fapte de pionierat nu sunt consemnate în Albumul jubiliar, care a făcut cu „generozitate" risipă de hârtie de calitate, având mai multe pagini şi spaţii albe decât conţinut.

Emulaţia începuturilor a fost formidabilă. Este cât se poate de semnificativ faptul că ceea ce se petrecea pe malurile Senei, se repeta şi pe malurile Dâmboviţei. Adică disputa dintre societăţile fraţilor Pathé şi Lafitte s-a transferat şi la noi, respectiv între reprezentanţa „Pathé" de la Bucureşti şi abia înfiinţata societate „Filmul de artă Leon M. Popescu", al cărei principal proiect a avut din start un ţel profund naţional: realizarea filmului **Independenţa României** (1912). Această mare idee i-a legat pe producător, regizor, acelaşi Grigore Brezeanu, care nu avea decât 21 de ani!, operatorul francez Frank Daniau, scriitori-scenarişti, precum Corneliu

Scanned with CamScanner

Moldoveanu, şi actori, în frunte cu Petre Liciu, Nottara şi Aristide Demetriade, dar şi cu debutanta Elvira Popescu, care, cu mult entuziasm, au pornit la drum, punând bazele unei noi arte pe pământul românesc. Este o superproducţie impresionantă, cu participarea întregii trupe de actori ai Teatrului Naţional din Bucureşti, a armatei şi a 80 000 de figuranţi, printre care şi veterani ai războiului evocat. Presa, în special cea franceză, salută această realizare şi o compară cu frescele istorice ale italianului Giovanni Pastrone. Este printre primele filme istorice din lume şi însuşi suveranul Carol I, personaj principal în film, jucat de Aristide Demetriade, l-a vizionat înainte de a avea premiera oficială (1 septembrie). Acestei echipe entuziaste de cineaşti în formare, li s-a ataşat nu peste mult timp şi compania „Marioara Voiculescu – Constantin Radovici", care a contribuit substanţial la progresul filmului românesc, aflat, nota bene, chiar de la debut, sub steaua filmului de artă.

Sub această stea pot fi aşezate şi primele filme de desen animat, **Păcală în lună** (1920), datorat lui Aurel Petrescu (1897-1948), şi **Haplea** (1927), personaj pe care Marin Iorda (1901-1972) l-a transformat într-un erou popular, uimind şi azi prin modernitatea ideii, când autorul-desenator intră în dialog cu personajul său, care s-a săturat să mai stea prin cărţi şi vrea să iasă în lume. Este anticipată aici maniera de a povesti a lui Disney, dar linia caricaturală avea să fie continuată de Gopo în benzile sale din „Piţigoiul". De altfel, Gopo va duce mai departe umorul şi maniera de a carica din aceste filme ale înaintaşilor săi. Şi documentariştii sunt interesaţi să ţină pasul cu mişcarea cinematografică europeană, dovadă că Paul Călinescu (1902-2000) obţine în anul 1939 Marele Premiu la Festivalul internaţional al filmului de la Veneţia cu documentarul etnografic **Ţara Moţilor**, o senzaţională frescă apuseană, dominată de viaţa căutătorilor de aur, dar şi de alte particularităţi unicat ale zonei, surprinse de autor, care a colaborat la imagine cu operatorul francez Amédée Morrin. Comentariul a fost semnat de Mihail Sadoveanu, iar muzica de Paul Constantinescu.

Sincronismul european se rupe însă în cazul oficializării artei a şaptea, statul român fiind printre ultimele state care au sprijinit dezvoltarea cinematografului. Abia în 1941 este înfiinţat Oficiul Naţional al Cinematografiei, care se afla pe str. Wilson în Bucureşti (actualul sediu al CNC), loc unde fusese construit şi primul studio cinematografic de stat (1937), având un platou de 200 mp, izolat fonic, dotat cu aer condiţionat, instalaţii electrice moderne şi săli de montaj. Dr. Ion Cantacuzino

Scanned with CamScanner

(1908-1975), director al ONC, va da, la 21 ianuarie 1941, primul tur de manivelă la cel dintâi film turnat aici, **O noapte furtunoasă**, în regia lui Jean Georgescu (1901-1994). Este şi anul când inginerul Traian Bratu semnează primul film documentar color, un mediu-metraj intitulat **Bucureşti**, pe o peliculă reversibilă Agfa de 16 mm, trimisă spre testare doar câtorva ţări de către producătorii germani care o inventaseră. Deşi cineast amator, Traian Bratu îi dă o replică profesionistului Paul Călinescu, care realizase anterior (1936) un excelent documentar despre capitala noastră, reuşind să ofere pentru prima oară imaginea unui Bucureşti colorat, dar şi să surprindă ochiul prin elemente pitoreşti sau simbolice, precum „ţigăncile precupeţe", „gustări populare" sau „cozonacii şi ouăle roşii de Paşti". Păcat că nu a fost şi acest film inclus în filmul de montaj realizat de ANF, redacţia Telecinema, dar numeroasa asistenţă a putut admira în final secvenţe din filmele lui Paul Călinescu **Ţara Moţilor** şi **Bucureştii**, oraş care nu întâmplător a fost numit „Micul Paris", aşa cum mărturiseşte peste ani acest preţios documentar.

Spre starea de normalitate

Gala filmului românesc, prima de acest fel, petrecută în toamna anului 2003, a fost concepută ca un eveniment care să marcheze o stare de fapt, o etapă nouă în istoria filmului românesc, consecinţă a Libertăţii obţinute în decembrie 1989.

Evenimentul a fost impus de însăşi realitatea obiectivă, de faza în care se află cinematograful românesc – şi ne place să credem că este o fază care îndreaptă lucrurile spre starea de normalitate.

În ciuda previziunilor pesimiste care s-au vehiculat cu privire la viitorul filmului românesc, ne aflăm în situaţia de a oferi un bilanţ optimist, aşa cum vor putea constata spectatorii care vor urmări cele trei secţiuni principale ale Galei: 1) Premierele cinematografice româneşti – e vorba de premiera a 6 filme artistice de lung metraj; 2) Noul val al filmului românesc – un adevărat fenomen, o mişcare vie care s-a impus deja în conştiinţa publicului prin valoarea unor filme create de noua generaţie de cineaşti; 3) Retrospectiva coproducţiilor cinematografice – în care au fost incluse unele dintre cele mai reprezentative coproducţii realizate de România de-a lungul timpului, în scopul de a stimula această direcţie a

Scanned with CamScanner

cinematografiei naționale, mai ales în aceste momente când se fac eforturi generale pentru integrarea noastră în toate structurile internaționale.

Spectatorii vor constata singuri, văzând premierele Galei, care este raportul pe care îl prezintă cineaștii noștri despre starea națiunii – și ne place să credem că regizorii și colaboratorii lor, care semnează aceste filme, oferă o imagine cât mai exactă asupra realității în care trăim, deși e punctul lor de vedere, personal, subiectiv, propriu artei, care nu trebuie deci generalizat.

În ceea ce ne privește însă, raportul este pozitiv: sunt realizări care impun, sunt fapte certe venite în urma unui efort comun susținut și care deschid perspective către o dezvoltare normală a cinematografiei noastre.

Gala oferă posibilitatea unei duble radiografii: aceea pe care o fac cineaștii vizavi de realitatea în care trăim și radiografia fazei actuale în care se află cinematograful românesc. Suntem în faza unui amestec benefic de experiențe, când cineaștii consacrați lucrează alături de cineaștii „noului val", mult mai ambițioși și deschiși către lume, cum o dovedesc numeroasele premii internaționale cu care au fost încununate peliculele lor.

Ne place să credem că și pe unii și pe alții i-a ajutat adoptarea Legii cinematografiei, cât și concursurile de proiecte cinematografice, organizate după model european, încât putem spune că în acest moment, cu sprijinul financiar al Centrului Național al Cinematografiei, se află în lucru, în diferite etape de realizare, 41 de filme de lung și scurt metraj. Relansarea puternică a producției cinematografice a fost, de ce să nu recunoaștem?, stimulată și de premiile internaționale obținute de cineaștii noștri (la Rotterdam, Locarno, Salonic, Trieste, Buenos Aires sau chiar selecțiile de la Cannes), care justifică aceste eforturi și ne îndreptățesc speranțele că cinematograful românesc se îndreaptă spre acea mult râvnită stare de normalitate, când mecanismul producție – operă – difuzare va funcționa normal, corect, în mod obișnuit de la an la an. Sperăm să nu mai trăim recorduri negative, cum a fost anul 2000, cu zero premiere. Actuala stare de fapt e o dovadă că lucrurile se îndreaptă spre acest făgaș al normalității. Ori care este garanția normalității, pe ce se poate baza ea?

Evident, pe talentul cineaștilor români, care există, care s-a făcut dovedit și înainte și acum, și, desigur, pe susținerea economică a prodicției, implicit pe politica de promovare externă a CNC, care oferă suport financiar constant pentru afirmarea filmului românesc în competiții internaționale.

Scanned with CamScanner

Trebuie amintit în acest punct că România este membru, alături de alte 26 de țări, al Fondului cinematografic Eurimages și că, datorită acestui statut, beneficiem de un sprijin financiar anual, grație căruia s-au putut realiza deja câteva filme, precum **Filantropica** de Nae Caranfil, **Maria** de Cătălin Netzer sau **Manipulare** de Marius Barna.

Gala marchează și acest fapt, iar în ceea ce privește perspectiva coproducțiilor suntem la fel de optimiști, și e suficient să vă amintesc aici că în anul 2001 am aderat la Convenția Europeană asupra Coproducțiilor Cinematografice, acord în urma căruia s-au realizat deja noi coproducții importante, precum **Cold Mountain** de Anthony Minghela, **Callas Forever** de Franco Zeffirelli" sau **Niki Ardelean, colonel în rezervă** de Lucian Pintilie, aflându-se în lucru alte câteva filme, purtând semnătura lui Radu Gabrea, Elisabeta Bostan sau Bogdan Dumitrescu.

Acest efort este dublat de distribuirea în România a unor filme europene. Distribuitorii sunt acum stimulați de către CNC să aducă cele mai bune pelicule pe ecranele noastre, în speranța că și producțiile noastre vor ajunge în săli de cinema din Europa. În acest sens, au fost invitate la această Gală, într-o secțiune specială, personalități ale industriei filmului european, care au un rol important în inițierea viitoarelor coproducții.

Filmul românesc se prezintă la această Gală într-o perspectivă europeană și chiar mondială, printr-un număr mulțumitor de filme artistice de lung și scurt metraj, unele în avanpremieră. Gala s-a vrut să fie și un fel de Târg de filme. Și credem că oferta cineaștilor români și a Centrului Național al Cinematografiei nu poate lăsa pe nimeni indiferent. Se speră ca invitații străini și mai ales publicul spectator, căruia i se oferă această sărbătoare, să-și spună cuvântul. De ce să nu recunoaștem că e o șansă de a fi împreună și de a ne bucura de o stare de fapt, pe care o dorim de-acum încolo normală.

Sine ira et studio

Panica în care intră personajele din drama lui Caragiale, **Năpasta,** se datorează amănuntului de natură judiciară că orice crimă se prescrie după zece ani de la săvârșirea ei. Acțiunea piesei este plasată tocmai în preajma acestei date. Și ce formidabil nucleu dramatic se naște de aici! Anca știe că dacă se depășește acest termen, făptașul nu mai poate fi pedepsit. De aceea ea se zbate, cu o disperare ascunsă sau cu o mânie

Scanned with CamScanner

potolită, să dovedească faptul că Dragomir, actualul ei bărbat, este ucigaşul lui Dumitru, fostul ei soţ. Nu contează dacă o face pentru că l-a iubit numai pe Dumitru şi-l mai iubeşte încă. Mai degrabă aici, în tenacitatea ei îndârjită, acţionează spiritul atavic de dreptate al ţăranului, care, aşa cum vampirii se hrănesc cu sânge nevinovat, vrea năpastă pentru năpastă. Iertarea este o fază evoluată, încreştinată, a sufletului omenesc.

Şi în această carte am adunat multe „crime", multe năpaste săvârşite de „vampirii" din cinematografie. Şi cât m-am zbătut să se facă dreptate! Dar se pare că dreptatea nu a mai rămas decât în literatură, în **Crimă şi pedeapsă**, în **Năpasta** sau **Baltagul**. Din societate a dispărut! Am dezvăluit în articolele pe care le-am strâns în volumul de faţă, publicate în diferite ziare în perioada 1990-1994, zeci de „crime" şi totuşi nu s-a făcut nimic, nu s-a luat nici o măsură, dimpotrivă, tot „vampirii" au triumfat, s-au instalat la putere, unde defilează bine mersi şi azi, parcă şi mai sfidător, iar eu am fost pus la zid. Aşa cum mi s-a întâmplat şi după ce am făcut dezvăluirile din **Mort după America** (pătimirile le-am povestit în **Răstignit în America**) şi mai ales după cartea-document **Teroriştii din Turn**, în care arăt ce mi s-a tras din faptul că am vrut să muncesc cinstit şi să rămân fidel televiziunii naţionale, crezând din tot sufletul, în naivitatea mea, că ea aparţine poporului român şi nu unor grupuri de „bampiri", care se perindă după un plan diabolic, în funcţie de interesele puterii, la conducerea ei, altfel nu se explică de ce vin, sug şi pleacă, fără să le ceară nimeni socoteală!

Faptul că sunt creştin, că n-am avut nimic personal cu cei pe care îi acuz în rândurile care urmează, este dovedit de termenul la care republic aceste documente într-o carte: au trecut mai bine de zece ani de la săvârşirea infracţiunilor, deci ele s-au prescris. Nu însă şi moral. Plecând de la ipoteza, ce ţine de psihologia bunului simţ, că patimile care le-au generat s-au stins, nu putem decât trage foloase dintr-o astfel de istorie scrisă de un martor al acelor zile fierbinţi post-decembriste. Şi câştigul va fi nu numai strict documentar, ci, mai ales, cum vom vedea, şi de ordin estetic. De altfel, acesta este şi motivul principal care, la recitirea textelor, m-a determinat să le strâng în volum. Acei ani au generat experienţe inedite, nemaitrăite. Dacă în comunism, trăirea, receptarea se făcea mai mult pe plan estetic, politicul fiind complet escamotat şi rareori, prin formule subtile, parabolice în special, era sugerat, atins sau demascat, după '89, el, sub haine administrative mai

Scanned with CamScanner

ales, a ţâşnit în prim plan, copleşind esteticul. Însă esteticul are numai de câştigat din alianţa cu politicul, oricum, e greu de înţeles fără el. Esteticul este într-un fel sau altul după cum au fost/ sunt circumstanţele sau conjuncturile politice. Trebuie să mergem la cauze, care probabil au rămas aceleaşi, dacă nu vrem să mai trăim în coşmarul efectelor.

Putem privi înapoi, deci, fără mânie şi părtinire, cu luciditate, să vedem cine a greşit, cine este victima şi cine călăul şi de ce este nefastă convieţuirea lor. În mic, cinematografia, ceea ce s-a întâmplat pe baricadele ei, reflectă însăşi politica ţării, cum a evoluat sau involuat ea. Această întoarcere, această privire în noi înşine ca într-o oglindă a adevărului, sper că ne va ajuta să nu mai cădem în aceleaşi fatale păcate, să vedem mai bine ce avem de făcut de aici înainte. Vorba lui Eminescu: *„De vrei viitorul a-l cunoaşte, te întoarce în trecut!"*

Cum e titlul, şi artistul

Prin titlurile pe care le dau creaţiilor lor, artiştii se definesc pe ei înşişi. Shakespeare s-a definit pe sine prin **Hamlet**, aşa cum Cervantes a făcut-o prin **Don Quijote**. La fel Dante prin **Divina Comedie** sau Eminescu prin **Luceafărul**. Rossini prin **Bărbierul din Sevilla**, Mozart prin **Nunta lui Figaro**. Rimbaud prin **Corabia beată**, Oscar Wilde prin **Portretul lui Dorian Gray**. Şi aşa mai departe.

De ce nu s-ar defini şi cineaştii noştri prin titlurile pe care le pun filmelor lor?! Sergiu Nicolaescu se poate defini prin **Cu mâinile curate** sau **Supravieţuitorul**, Nicolae Corjos prin **Liceenii**, Mircea Mureşan prin **Miss Litoral**, Iulian Mihu prin **Flăcăul cu o singură bretea**, Geo Saizescu prin **Harababura**, Mircea Daneliuc prin **Tusea şi Junghiul**, Dan Piţa prin **Pepe şi Fifi** şi tot aşa, până la **Tovarăşi, frumoasă e viaţa!** de Mungiu, titluri care ar putea fi înscrise mai degrabă sub genericul: „Boc şi Bese", ştiut fiind că în limba turcă „boc" înseamnă „rahat"!

Un film de o zi

Mă întreb ce s-ar fi întâmplat dacă filmul **Patul conjugal** de Mircea Daneliuc ar fi avut gala pe 14 ianuarie sau pe 8 martie? Ar fi fost un film normal. Ca orice „eveniment al zilei". Care, după ce e consumat, poate fi aruncat la coş. Dar aşa, având premiera chiar pe 26 ianuarie, adică în

Scanned with CamScanner

ziua de naştere a lui Nicolae Ceauşescu, a devenit un film omagial, cu toate că s-a vrut anti-omagial!

Pentru că filmul este indisolubil legat de personalitatea lui Ceauşescu, atitudinea faţă de ea fiind secundară. E ca şi cum însuşi Răposatul ar fi înviat şi l-ar fi realizat! Dovadă că el este prezent pe afiş, ca un actor între actori, nu mai puţin de 8 ori! Dovadă că leit-motivul filmului este Cartea-Omagiu, care ajunge în final în „patul conjugal" sub fundul unei prostituate! Dovadă publicitatea din jurul datei galei! Dovadă scenografia festivistă din afara şi din interiorul Sălii Palatului, unde a avut loc evenimentul, cu steaguri roşii, lozinci, muzică imnică, pionieri ce-au oferit cravate roşii realizatorilor şi alte „dovezi" regizate, care s-au constituit într-un spectacol mai „vibrant" decât filmul propriu-zis!

De fapt, toată această pregătire a inaugurării unei Zile a Dictaturii făcea parte din film, din scenariul lui. Scos din acest context conjunctural, filmul e o „nulă în marea sumă", vorba bătrânului Will. Sau, dacă vreţi, un exerciţiu ciné-vérité al unui student de anul II de la ATF. Un fel de neorealism întârziat, dezlânat şi superficial. Nici o idee artistică profundă, nici o secvenţă care să transmită emoţii estetice, doar naturalismul non-stop obsedant, fizico-patetic şi hiperhipofizar al autorului.

Patul conjugal este conceput, aşadar, prin raportare a-dul(e)atoare, fie parodică, fie nostalgică, la Ceauşescu. O operă de artă însă trebuie să trăiască în afară de contextul social şi istoric din care s-a hrănit la un moment dat, adică prin actualitatea sa estetică. E ca şi cum Lucian Blaga, bunăoară, şi-ar fi conceput **Luntrea lui Caron** în funcţie de Gheorghiu-Dej! Dar Mircea Daneliuc nu s-a putut desprinde de „modelul" său. Filmul trădează faptul că autorul lui trăieşte un „complex Ceauşescu". Dovadă că a ţinut cu orice preţ să-şi lege numele şi opera de ziua de naştere a Dictatorului! Dovadă că a băgat zeci de milioane de lei pentru a face un film de o zi! Doar pentru a inaugura Ziua Dictaturii! Ceea ce înseamnă că dl. Daneliuc îşi va prezenta filmul în 26 ianuarie al fiecărui an! Frumos omagiu post-mortem! Nu erau oare şi filmele comandate de Ceauşescu pentru 1 Mai, 23 August etc. filme de o zi, care se repetau la aceeaşi dată fixă an de an!? Şi regizorul **Patului conjugal** a declarat că speră să sărbătorească Ziua Dictaturii până la adânci bătrâneţuri! Îl aşteptăm la anul de mână, în carne şi oase, dacă se poate, cu însuşi Răposatul!

Scanned with CamScanner

Frate, frate, dar brânza-i pe bani

Dl. Petre Sălcudeanu, preşedintele Centrului Naţional al Cinematografiei, a declanşat un război împotriva corupţiei. Un control financiar se află la Casele de filme (zise după revoluţiune Studiouri de creaţie!). Cineaştii încolţiţi reacţionează în fel şi chip. E suficient să citim interviul lui Mircea Daneliuc din „Adevărul" de luni 25 ian., a.c. (e vorba de anul 1993, n.n.). Între altele, dl. Daneliuc afirmă că dl. Petre Sălcudeanu ar fi fost „anchetator de miliţie la Tg. Mureş înainte să devină scriitor". Ciudat este faptul că dl. Daneliuc, la alegerile CNC din vara lui 1992, a fost de partea lui Petre Sălcudeanu şi contra cuplului Piţa-Nicolaescu aflat atunci la conducerea cinematografiei! Ce s-o fi întâmplat între timp? Să fie orgoliul rănit al celui care ar fi vrut să fie ales preşedinte al CNC, iar mai apoi chiar primarul Capitalei?!

Am cerut o explicaţie a conflictului declanşat chiar dlui Petre Sălcudeanu, care iată ce ne-a declarat:

„Nemulţumiţi de controlul financiar, dl. Mircea Daneliuc, dl. Sergiu Nicolaescu, dl. Dan Piţa şi dl. Iulian Mihu au trimis guvernului o hârtie (pe care dl. Sălcudeanu mi-o arată, n.n.), prin care comunică eroarea făcută de guvernul Stolojan, chipurile, în privinţa acceptării mele ca preşedinte al CNC. Dl. Stolojan la vremea respectivă, desigur, a epurat dintr-o serie de funcţii de interes public pe toţi miniştri care între timp au devenit deputaţi. N-a făcut-o cu mine pentru că CNC e o instituţie de interes obştesc. Aceasta este versiunea pe care ei au transmis-o actualului guvern. Răspunsul corect este acesta pe care vi l-am dat eu... Iată acum o altă hârtie, care arată care erau relaţiile dintre Sergiu Nicolaescu şi Petre Roman. În loc de «domnule prim-ministru al guvernului», Sergiu Nicolaescu zice: «Petre, te rog să-ţi dai avizul asupra salariilor de la Cen.naţ. al Cine. Dl. Piţa lipseşte pentru două săptămâni şi încerc să fac puţină ordine. Cu vechea adresă şi propunerea de secretar de stat (pentru Piţa, n.n.), personal nu sunt de acord». Aici e semnătura lui Sergiu Nicolaescu şi dincoace parafa lui Petre Roman, care îl aprobă. Pentru că CNC în concepţia lui Sergiu Nicolaescu a fost creat pentru el. Nefiind însă el cel ales de cineaşti, i-a scăzut rangul, importanţa".

I-am cerut dlui Petre Sălcudeanu cele două documente pe care le păstrează la buzunarul de la piept al hainei, precum odinioară Agamiţă Dandanache scrisorica şantajistă, pentru a le reproduce aici în facsimil,

Scanned with CamScanner

dar nu a fost de acord, spunându-mi că „nu e bine ca într-o funcție administrativă să începi cu scandal". Numai că scandalul e deja declanşat. Controlul financiar a şi descoperit nereguli la Casele de filme, iar regizorii fruntaşi îl acuză pe dl. Sălcudeanu că vrea să vândă CNC-ul guvernului (şi eu care credeam că americanilor!). Lupta se duce, deci, pentru ca ciolanul să fie centralizat sau descentralizat! Nu se ştie încă în care dintre formule corupția este mai mare...

Papagaliță de vânzare

În Ziua Dictaturii, instituită de Mircea Daneliuc pe 26 ianuarie 1993, când a avut loc premiera filmului **Patul conjugal**, Eugenia Vodă a ieşit foarte tulburată, spunându-mi că „e un film genial". Şi ca să-mi dovedească faptul că a fost pătrunsă de mesajul lui, că s-a recunoscut în **Patul conjugal**, a început, bruscamente, în acelaşi ton cu isteriile de pe ecran, să mă amenințe că dacă mai scriu un cuvânt rău despre ea, o să mă facă, ea şi ai ei, să mănânc hârtia cu articolul respectiv! De față era şi o bună prietenă de-a sa, o doctoriță pediatru, căreia m-a recomandat să mă trateze. Eu credeam că am ceva la cap, nu la copilărie.

Dar preabuna Jenica mi-a mai dat o şansă: „Îşi dau voie să scrii despre mine, dar numai de bine". Iată unde duce conjugarea unui pat pentru cei snobi sau slabi de umor! I-am spus la rândul meu Jenichii că eu nu obişnuiesc în ultima vreme, conform contractului cu Paul Tutungiu, să scriu decât despre vedete. La care mi-a zis că şi ea e vedeta „României literare". Atunci i-am promis că voi scrie şi despre ea şi numai de bine.

Şi chiar încep:

Eugenia Vodă e mai deşteaptă, mai frumoasă şi mai talentată decât Ecaterina Oproiu şi toate Adinele de la „Nuvo Cinema" la un loc. Față de personalitatea sa covârşitoare, eu însumi mă simt o nulă, o gânganie, un papagal liliput, un fel de Tontonello Reduzi, ba chiar o scârbă, aş zice, precum a zis dl. Marius Chicoş Rostogan despre pământul nostru global, pe care calcă şi-un neica nimeni, dar şi-o Vodă prin lobodă, şi ne suportă pe toți, săracu'! Da' până când, maşer?!

Unde fugi, Drăgulescule?

Unul din cei mai păguboşi pământeni de origine basarabeană este amicul Costică Munteanu, de profesie şomer, oralist, actoricel, niţel familist, papagalos, mare papone (adică mâncău!), sufletist, duşcar,

Scanned with CamScanner

bancurist, specialist în ştiinţa „vrăjilor chioare" şi în literatura rusă (de pildă, nici n-a auzit de Ubu Rex), gurist, iar în timpul liber scriitoraş şi scenarist. A scris, de fapt, un singur scenariu: „Şobolanii". După care s-a făcut un cogea film româno-basarabean.

„Blestemat fie ceasu' – mi-a spus el în preziua premierei – când, pe culoarele studioului Moldovafilm, te-am întâlnit! Blestemată fie noaptea când mi-ai citit scenariul! Blestemată ziua de a doua zi când mi-ai propus ca cei trei şobolani principali din scenariul meu să părăsească Chişinăul, să creadă că pleacă la Paris, dar să ajungă la Bucureşti! Dacă nu-ţi venea ideea asta năroadă, filmul **Unde fugi, maestre?** nu s-ar mai fi născut. Fiindcă nu ţi-ar fi venit nici ideea să-l propui ca regizor pe dl. Bogdan Drăgulescu!". „Dar ce ai cu omul, că mie filmul mi-a plăcut?!". „Păi din tot scenariul, care era povestea vieţii mele, s-a ales praful! Şi eu m-am ales cu un mizilic, că de rublele pe care mi le-a dat nu pot să iau nici un pat!". „Măi Costică, asta-i arta, cere sacrificii! Important e că filmul e bun. Minus faptul că a ratat ideea venirii eroilor la Bucureşti, când a dat întâi poanta şi pe urmă a expus bancul, minus plagiatul cu ruptul hainelor, minus cele 15 minute în plus, minus compromisul dintre comedie şi şuşanea, minus...". „Adică bişniţă! Asta e! Am arătat şi eu într-un memoriu de 7 pagini că dl. Bogdan Drăgulescu şi-a cumpărat de la Chişinău, în contul filmului, mobilă, maşini de cusut, calorifere, televizoare color, vreo şapte, materiale de construcţii şi alte mărunţişuri. Şi chiar a închiriat şi un helicopter pentru a-şi face norma la Sahiafilm, unde lucrează! Trei milioane a băgat în buzunarele lui din milioanele pe care le-a dat Petre Mihai Băcanu pentru film! Oare dl. Băcanu ştie?!"

Nu l-am crezut. Credeam că aiurează, că bate câmpii. Nu l-am crezut nici când îmi spunea că B.D. pleca de la filmare după afaceri personale, iar actorii şi echipa de filmare îi strigau: „Unde fugi, Drăgulescule?" Să fie Costică mama păguboşilor şi, orbit, să creadă că pentru un ditamai comediograf ciolanul e mai preţios decât arta?! „Toate astea am să le spun la premieră!, striga ameninţător Costică în camera de hotel unde mi s-a confesat. Am să iau microfonul şi am să fac un scandal, da' un scandal, să se audă până la Paris!"

M-am bucurat când pe scena cinematografului „Scala", la premieră, Costică a stat cuminte şi a înlocuit scandalul cu un banc. Iar după spectacol, la un pahar de şampanie, mi-a spus că s-a înşelat şi că

Scanned with CamScanner

îmi dă dreptate: „Cu toate minusurile lui, filmul e bun!" A urmărit reacţia publicului şi a observat că se râde, că povestea place. „Îmi place şi mie. Nu m-am simţit niciodată mai fericit ca acum!"

Avem şi noi High-Life-ul nostru

Românii au patima sărbătoririlor. Ei sărbătoresc orice. Că a ouat găina, că a fătat pisica, că purceaua-i moartă în coteţ, că e lună plină, că s-a adus iaurt la băcănie. Ţara arde şi ei ar ţine-o numai într-un chef. Damblaua sărbătoririi a luat forme curioase, culminând cu manifestări de tipul „Cântarea României" sau „Cenaclul Flacăra".

După revoluţie, această patimă nu s-a stins, ba a îmbrăcat şi alte haine: românul gros sau subţire a descoperit sărbătoarea mondenă. Aşa cum importăm zahăr infestat, am importat şi obiceiurile „Înaltei societăţi". Şi le practicăm mai ceva decât strămoşii pe cele ale „Înaltei porţi"!

Acum avem şi noi High-life-ul nostru! Se caută şi se găsesc tot felul de pretexte pentru a sărbători orice: că se semnează un contract pentru un hotel, că se lansează nu ştiu ce cărticică, că actorul cutărică a împlinit 14 ani în acelaşi rol, că ziarul X nu a dat faliment după 55 de numere, că societatea Y a împlinit doi ani şi o lună de existenţă, că se deschide un nou Casino, că e primăvară în ianuarie şi iarnă în luna lui Cuptor şi tot aşa. Cu cât mizeria socială şi morală e mai mare, cu atât se înmulţesc petrecerile mondene.

Îmbogăţiţii revoluţiei se întrec în a sponsoriza aceste „evenimente" acoperitoare, de şters urmele. Şi unde nu-s, le inventează.

De pildă, s-a instituit şi sărbătorit Premiul „Horia Lovinescu", care i-a fost acordat actorului George Constantin o dată cu suma de 250.000 lei. Recent, s-a dat o replică acestui premiu. Trustul „Expres" a inventat şi a sărbătorit Premiul „Victor Rebengiuc". Anul acesta Premiul „Victor Rebengiuc" i-a fost atribuit chiar lui Victor Rebengiuc. Şi a fost apreciat la suma de un milion de lei. Ca să iei acest premiu, trebuie să îndeplineşti următoarele condiţii: să fii personalitate, să ai moralitate şi să împlineşti vârsta de 60 de ani. Geaba eşti celebru, dacă nu apuci 60 de ani! Geaba ai împlinit 60 de primăveri, geaba ai moralitate, dacă eşti o nulitate!

L-am înţeles pe dl. Cârciog de ce a inventat acest premiu: el a explicat că iubirile sale din tinereţe s-au datorat faptului că fetele îl confundau cu Victor Rebengiuc. Aşa o fi! Actualmente însă, orice asemănare între Victor Rebengiuc şi Mihai Cârciog este o pură coincidenţă.

Scanned with CamScanner

În acest ritm şi cu asemenea oameni inventivi, nu peste multă vreme fiecare cetăţean al României o să se trezească cu un premiu în sacoşă! Problema va fi: cine dă mai mult?! Concurenţa High-Life e acerbă. Ea e benefică şi filmului românesc, care a rămas de căruţă, mai ales prin penuria unui nou val de regizori. Dar soluţii se găsesc. Mâine-poimâine o să auzim că se premiază şi copiile care încă n-au fost prăduite din Arhivă sau că cine ştie ce alt îmbogăţit, mustrat de aripa diavolului său păzitor, inventează un premiu pentru virilitate cinematografică la o vârstă matusalemică. Clienţi ar fi: Mihnea Gheorghiu, Constantin Pivniceru, Raţă şi Gâscă. Orice este posibil în ţărişoara noastră când e vorba de patima sărbătoririi!

Din acest punct de vedere, dl. Paul TeVeRac rămâne un avangardist: domnia sa şi-a făcut încă de pe vremea Împuşcatului propria-i statuie, la care se înclină, se cruceşte şi se tot autosărbătoreşte. Doar un Sergiu Pistolaescu îl mai poate devansa. Dar dacă o ţine tot aşa, are şansa să atingă şi culmea sărbătoririi, care este aceea de a fi Lenin şi de a nu rămâne decât cu soclul!

Regizorii tricolori

Parodia are nişte reguli proprii care o justifică. Fără ele, nu mai avem parodie, avem hlizeală gratuită, băşcălie vulgară, care duce în ultimă instanţă la kitsch. Una dintre reguli este să nu te iei de cele sfinte, de ceea ce are mai sacru un popor.

Nu se poate spune, de pildă, că dl. Lucian Pintilie nu-i un om umblat sau că nu-i un om cultivat. Este suficient să vedem sau să auzim cum tratează domnia sa drapelul şi imnul naţional în „capodopere" ca **De ce trag clopotele, Mitică?** şi **Balanţa**. E limpede, îţi zici, aici este vorba de un studiu făcut asupra unor secvenţe asemănătoare văzute şi auzite prin filme franţuzeşti, englezeşti, italieneşti, americane, ruseşti sau congoleze! Nu se poate, îţi mai zici, să nu fi analizat cum fac actorii americani amor înfăşuraţi în drapelul naţional sau cum îşi batjocoresc francezii imnul ori de câte ori ratează un act sexual! Dl. Pintilie însă e mult mai original: coboară drapelul şi imnul ţării la nivelul luptei de cocoşi şi al prostituţiei de mahala. Mizeria, negrul, urâtul, gunoiul sunt amestecate cu însemnele sfinte ale naţiei în numele parodierii şi al falsului patriotism. Ce sadism mai derizoriu poate exista decât să loveşti direct la ţintă, în inima a ceea ce crezi că nu poate fi atins, murdărit, terfelit, batjocorit. Curat murdar, nene Iancule!

Scanned with CamScanner

Un cizmar, de pildă, sau un marinar, n-ar îndrăzni să facă asemenea impietăţi pe care numai vârful şi-l permite, intelectualii de soi, aleşii naţiei! Să nu ne mai mirăm că o ţară poate să ajungă la un faliment general, fiindcă oamenii simpli au „modele", se iau după „'telectuali", au de unde alege, şi dacă Pintilie face aşa, de ce să nu facă şi ei! Şi, hopa, apare un Ianuş, care îşi bagă ştromeleagul în România-mama!

Nu ştiu ce demon îi împinge pe regizorii noştri fruntaşi să-şi manifeste patriotismul suflându-şi nasul pe drapelul ţării sau să facă din imnul naţional fundalul sonor al unor scene viscerale, schizoide?! **Tusea şi junghiul**, bunăoară, stă sub semnul unei obsedante viziuni tricolore. Regizorul Mircea Daneliuc pictează tot ce întâlneşte în cale în culorile naţionale. De la natură, case, porci şi până la ugerele vacilor, ca o premoniţie la epoca văcaroidă pe care o trăim, filmul fiind conceput pe vremea Împuşcatului. Şi pe peliculă alb-negru de l-ar fi făcut, ar fi pictat-o fotogramă cu fotogramă, numai tricolor să iasă. Şi mut de-ar fi fost, ar fi adus o fanfară în spatele ecranului să parodieze „Deşteaptă-te, române". Dar tehnica l-a ajutat, l-a servit în sunet şi culoare. Din păcate, nu i-a venit ideea să mulgă o vacă şi să vedem cum dă lapte tricolor! Viziunea tricoloră priveşte numai exteriorul obiectelor, nu şi interiorul lor. Nu intră, deci, în miezul sau în intimitatea lucrurilor. După cum nici noi nu intrăm, deşi, dacă ar fi avut mai multă imaginaţie, ne-ar fi putut arăta şi un pipi tricolor sau un sân matern care emană în gura sugarului lapte tricolor!

Aşteptăm soluţii în producţiile viitoare. Aşteptăm replica unor porci orwellieni, eventual având capul bicefal al lui Blaga şi Năstase. Sau, de ce nu?, chiar replica unor vaci neaoşe mai egale decât sunt Văcaru, Văcăroiu şi FDSN-ul frânt în două la un loc. Arta parodiei nu cunoaşte limite atunci când e vorba să intre pe mâna regizorilor noştri tricolori!

Putregaiul domnului S.S.

În 1991, dl. Savel Stiopul, directorul Arhivei Naţionale de Filme, a cumpărat un calculator, iar la începutul anului 1992, un terminal. A pregătit două camere pentru calculator şi terminal. Camerele parcă ar fi ca de protocol, raşchetate şi puse la punct. A angajat chiar şi o femeie, ca să aibă grija aparatelor. Dar de atunci femeia stă degeaba. Acum dl. S.S. vrea să angajeze şi un inginer. Calculatorul şi terminalul au costat întreprinderea vreo două milioane de lei. Noi, salariaţii ANF, ne întrebăm nu cumva calculatorul şi

Scanned with CamScanner

terminalul sunt închiriate de la vreo firmă particulară? Nu cumva banii rezultați din exploatarea lor și-i însușește conducerea?!

O altă neregulă. Filmul **Ploaia**, difuzat pe 27 ianuarie la televiziune, a fost luat de la ANF și dat pe post fără să se indice sigla ANF. De ce? Ca să nu se plătească taxa și banii să intre în buzunarul știm noi cui?! Acest lucru este ilegal și fenomenul se repetă des.

Încă o neregulă. Dna Mariana Olteanu, colega noastră, are o tipografie proprie unde tipărește programele Cinematecii și alte lucrări de serviciu. A primit 459.000 lei pentru tipărirea unor fișe. Dar nimeni nu le-a văzut. Salariații așteaptă de câteva luni aceste fișe. Nu e o neregulă aici, nu e ceea ce se cheamă concurență neloială?!

O Boacănă cât roata carului. Directorul adjunct, Ion Anton, fost secretar de partid la „Buftea", a început defrișarea pădurii din jurul Arhivei. Cei mai mulți dintre angajați sunt din Jilava, stau la casă cu curte și au nevoie de lemn pentru foc. Așa că ce s-a gândit nea Ion, să facă o regulă nouă: „Bă, cine muncește, îi dau câte un copac!" Și cine se urcă pe acoperiș să toarne smoală, îi dă în dar tot câte un copac!

Alte nereguli. Dl. S.S. are grijă să intre mereu în birou la contabila șefă, Popescu Lucia, ca să mănânce și să bea. La ANF, ea e zbirul. Cei doi directori o ascultă ca niște mielușei. Pentru serviciile pe care i le aduce băncii, contabila șefă primește prime, în loc să le primim noi. Apoi cine dă „sacoșe" la conducere, capătă anumite înlesniri. Și în acest timp filmele sunt depozitate în condiții neadecvate. Dl. S.S. nu se ocupă de conservarea lor. El se gândește numai la ce să mai ia, ce filme să mai copieze sau chiar să ducă originalele la Strassburg. Acum e iar plecat în Franța. Nu demult a fost plecat două luni în China. Și când te gândești că toate aceste expediții le face pe banii Arhivei!

Țapii ispășitori. Ei bine, pentru toate aceste abuzuri vrea să facă din noi țapi ispășitori! Ne-a dat afară fără să fi predat gestiunea și mai nou i-a angajat pe alții în locul nostru. De ce? Ca atunci când o veni un control de sus, să dea vina pe noi pentru neregulile găsite. Ne-a dat afară fără nici un motiv. Ba a găsit unul: cică am ținut reșoul în priză. Am dat Arhiva în judecată, adică pe dl. S.S. Păcat că se întâmplă așa ceva la ANF, care este cotată, ca patrimoniu, a șasea din Europa. Dar până n-o cădea S.S.-istul ăsta, nu-i nimic de făcut! Cu el Arhiva o să se ducă de râpă!

Scanned with CamScanner

Pentru conformitate,
Cristian Geantă şi Gigi Dumitru,
gestionari filmotecari

P. S. Vineri, 19 februarie a.c., zi de salariu, în cetatea de scaun a dlui S.S. Dna Florica Sima a fost zgâriată şi îmbrâncită de dl. Ion Anton, pe motive de bani. După care a leşinat. Dar dl. S.S. vrea s-o dea afară pe dna Florica pe motive de „băgat unghia în gât", că nici ea nu s-a lăsat mai prejos! Oricum, salariaţii vor să facă o grevă pe motive de putregai. Ce face dl. S.S. pentru a stopa şi combate putregaiul care a invadat Arhiva, a cuprins şi filmele, şi care sporeşte, tot sporeşte, nu se mai opreşte şi pe ce pune clonţul, pân' la fund putregăieşte?!

Zvonuri exacte

Dl. Paul Everac, cogea *diretore* general al TVR, a interzis realizarea unui film tras după **O scrisoare pierdută** nu din „raţiuni financiare", ci pentru că scenariul este scris de un fost membru C.C. al P.C.R., dl. Titus Popovici. Dl. TeVeRac plăteşte polițe vechi. Dar acum, scandalul între aceşti înrăiţi papagali nomenclaturişti e declanşat de pe poziţii total diferite: dl. Titus se declară „amicul" lui Caragiale, iar dl. Pol „inamicul" aceluiaşi Caragiale. Pentru a-i împăca nu există decât una din două: sau televiziunea va ecraniza o piesă încă nescrisă a dlui TeVeRac sau Mircea Cornişteanu va face un remake după **Puterea şi Adevărul**. Cine-i regizorul? Nu importă.

Topul papagalilor ramoliţi

Oriunde întorci capul, pe ce buton apeşi sau în ce gazetă îţi cad ochii, dai peste aceiaşi stalinişti:

Valentin Silvestru, Iosif Sava, Paul Everac, Petre Sălcudeanu, Mihnea Gheorghiu, Octavian Sava, Emanuel Valeriu, Eugen Preda, Dinu Săraru, Titus Popovici şi peste toată gerontocraţia naţiunii.

Ne-am săturat de mutrele voastre, tovarăşi! Mai lăsaţi-i şi pe alţii, frate, să latre, să măcăne, să papagalicească!

Aţi ocupat toate coliviile importante. Uşile sunt deschise, dar voi nu vreţi să zburaţi nicăieri, v-aţi obişnuit cu stinghia de sus de unde ne daţi lecţii de fericire, morală, rotiri şi rostuiri.

S-a săturat lumea de voi, dar voi nu v-aţi săturat, mai vreţi, tot mai vreţi! Lumea vrea alte pene, alte măşti, alte ciocuri, însă voi îi daţi

Scanned with CamScanner

înainte cu acelaşi papagal. I-aţi băgat pe mulţi în mormânt. Năimiţilor, hai sictir, vorba galantă a dlui TeVeRac!

Numai Maica natura, săraca, ne mai poate scăpa de voi! E bună şi ea dacă altă cale nu avem. Veţi crăpa, cu alte cuvinte, nu însă înaintea mea, staţi liniştiţi, căci de la o vreme, de când cu scumpirile ăstea apocaliptice, nici eu nu mă simt prea bine!

Poetul Ion Iuga învins la... dozatoare

În holul cinematografului „Festival" s-a montat un dozator-răcoritoare al SRL Vara Impex, patron dl. Voinea. Verificând dacă a plătit chiria pe lunile iunie şi iulie 1992, dl. Ion Iuga, responsabilul cinematografului, a constatat neachitarea sumei (60.000 lei). Dl. Ion Moraru, directorul Filialei Bucureşti a RADEF (Regia autonomă de difuzare şi exploatare a filmului), i-a declarat că a plătit tot, dar la contabilitate nu există nici un act doveditor. Constatând apoi că dozatorul era montat împotriva legilor de prevenire a incendiilor, dl. Iuga s-a adresat pompierilor. Aceştia au evacuat instalaţia pe data de 3 august 1992. Oare de ce dl. Voinea nu şi-a achitat la timp chiria pe cele două luni cât a funcţionat dozatorul său?! Abia în ianuarie 1993 s-au achitat 20.000 lei.

Dl. Iuga l-a acuzat pe dl. Moraru că şi-ar fi însuşit o parte din bani întrucât, zice dânsul: „Voinea era omul lui. Mi-a declarat că a fost lucrător al Securităţii şi nu-i derbedeu!" În replică, dl. Moraru a înscenat un control la cinematograful „Festival" (în lipsa dlui Iuga), unde a găsit 22 de contra-mărci de bilete considerate „dubioase". Controloarei Bancoş Ana şi casierei Chivulescu Iordana li s-a desfăcut contractul de muncă. Femeile au dat în judecată Filiala RADEF. Dl. Moraru, aşa cum reiese de pe o bandă înregistrată, le-a spus acestora că dacă dau declaraţii împotriva dlui Iuga, le reangajează imediat.

În incinta grădinii de vară a cinematografului exista un spaţiu mort. Dl. Iuga a investit 700.000 lei pentru reparaţii şi a deschis aici, pe numele soţiei, micro-magazinul „Capricornus". Chiria iniţială era de 4.000 lei pe lună, dar din 5 ianuarie 1993 dl. Moraru a fixat-o la 48.000 lei, împotriva oricărei legi în vigoare. Hotărârea Primăriei, Decizia nr. 123/ 20 feb.'92, stabileşte un maxim de 310 lei/ mp, spaţiul micro-magazinului fiind de 9 mp. „Scopul este evacuarea noastră", ne-a spus dl. Iuga.

Şi, într-adevăr, toate aceste şicane s-au soldat cu penalizarea cu 20 la sută pe lună a dlui Ion Iuga şi cu mutarea sa la cinematograful

Scanned with CamScanner

„Giuleşti", cu specificarea pe care o face dl. Moraru în adresa cu nr. 2620/ 15.XII.1992, că „s-a luat măsura mutării dv. la cinematograful Giuleşti în vederea creşterii activităţii şi rentabilizării acestuia", respectiv că „măsura luată nu este o sancţiune disciplinară"! Ce se ascunde oare în spatele acestei lucrături?

„În esenţă – ne lămureşte dl. Ion Iuga – aici e o luptă politică, eu fiind membru în delegaţia permanentă a PNŢCD şi director adjunct al departamentului de Cultură şi Artă al acestui partid. Iar cei care m-au dat afară sunt foşti securişti şi FDSN-işti, ca Petre Sălcudeanu, Decebal Mitulescu şi Ion Moraru, care nu mai pot gândi decât prin prisma lor, refuzând realitatea. Dovadă că Filiala RADEF, Consiliul ei administrativ nu au fost în stare să analizeze şi să anuleze decizia de schimbare a mea. Fiindcă toată structura şi sistemul de organizare ale Cinematografiei actuale sunt un avorton comunist. Peste tot, în funcţiile cheie, sunt foşti securişti, care încearcă să supravieţuiască în continuare prin legi compromise. Am vorbit şi cu Sălcudeanu, care mi-a spus că ei au dreptate. Schimbarea mea de la un cinematograf central are un clar substrat politic pentru că eu am scris vreo 15 articole împotriva lui Iliescu, făcându-i un portret demolator, acuzându-l de trădare naţională, un portret al erorilor şi ororilor omului politic. Schimbarea mea e şi o insultă morală, pentru că se uită câte am făcut pentru filmul de idei şi filmul de artă".

După cum se ştie, timp de 20 de ani poetul Ion Iuga a promovat cinematograful de artă în condiţiile dictaturii la cinematografe precum „Viitorul", „Doina", „Capitol", „Festival". Pentru aceasta „am fost în repetate rânduri anchetat de Securitate, de căpitanul George Comşa" şi „avertizat", în ziua de 9.III.1976, aşa cum rezultă dintr-un document pe care ni l-a pus la dispoziţie dl. Iuga, că desfăşoară „manifestări cu caracter duşmănos la adresa politicii partidului şi statului român".

Bomboana de pe coliva guvernului

O dramă originală s-a petrecut luni, 4 octombrie a.c., în cabinetul dlui ministru al culturii, Petre Sălcudeanu, la nici 45 de zile de la numirea sa în această funcţie. Revenit la birou de la o petrecere (ziua lui Mircea Albulescu), dlui ministru „i-a venit poftă de muncă", cum ne-au informat colegii de la „România liberă" (vezi nr. de miercuri, 6 octombrie). Şi a apelat la ofiţerul de serviciu, care s-a întâmplat să fie o femeie, d-na Luminiţa Răuţ. Era pe la orele 22. Dl. ministru a invitat-o să servească un

Scanned with CamScanner

pahar de şampanie, turnându-i dintr-una din sticlele aflate pe o masă. Apoi, euforic, s-a repezit să-i sărute mâna sau poate obrajii femeii, care s-a speriat şi şi-a chemat soţul. Între timp, dl. ministru se lăsase în chiloţi. Cu ajutorul şoferului, căruia iniţial îi dăduse liber, dl. Sălcudeanu şi-a tras pantalonii. Dl. Răuţ a mers la redacţia „României libere" şi a chemat ziariştii de serviciu. A doua zi, în loc să-i ceară scuze femeii, dl. ministru a ameninţat-o că-i desface contractul de muncă. Mai mult, în şedinţa de guvern din 6 octombrie a.c., dl. Sălcudeanu a spus: „Dacă doar una din acuzaţiile care mi s-au adus în presă ar fi adevărată, aş demisiona imediat". (Am redat singura declaraţie a dlui Sălcudeanu de după incident, specificând că în zadar am încercat să obţinem spre publicare şi punctul de vedere al pârâtului). Aşa cum reiese din declaraţiile de mai jos, credem că e cazul s-o facă. Mai ales că Decretul 400 (referitor la interzicerea consumării băuturilor alcoolice în instituţii) încă nu s-a abrogat.

Când l-am văzut în chiloţi că se îndrepta spre mine...

Luminiţa Răuţ („victima", funcţionar al Ministerului Culturii, serviciul relaţii externe): „E o chestiune care, când se întâmplă, nu mai judeci. Este o presiune cumplită. Am acţionat din instinct. Era normal să-mi chem mai întâi soţul. N-aveam pe cine anunţa. În clădire eram numai eu şi jos, la poartă, paznicul. Iar în birou eram numai eu şi el (Petre Sălcudeanu, n.n.). Practic, el (Petre Sălcudeanu, n.n.) îi dăduse liber şoferului. Când l-am văzut în chiloţi că se îndrepta spre mine, am apucat să închid uşa de la anticameră. Este inadmisibil ca ministrul culturii să vină la birou în asemenea stare de ebrietate! Este inadmisibil să mă cheme, în starea aceea avansată de ebrietate, să lucrez cu el (Petre Sălcudeanu, n.n.)! Este inadmisibil să mă cheme să dau telefon, deschizând uşa de la anticameră şi apărând în chiloţi!"

Îi spun că purtătorul de cuvânt al ministrului a declarat că dânsa n-ar fi fost în acea noapte de serviciu şi că totul a fost o înscenare. D-na Răuţ îmi arată ordinul de serviciu (l-am publicat în facsimil, în revista „Expres Magazin", la care lucram şi unde am publicat aceste materiale, n.n.) şi-mi spune că pe o măsuţă din anticamera biroului ministerial, sub un geam, se află o listă cu ordinea ofiţerilor de gardă, în care apare şi numele său (între timp lista a dispărut).

„Cum putea fi o înscenare?, continuă dânsa. Eu sunt operată pe cord şi trebuie să evit emoţiile. Eu l-am îmbătat, eu am pus sticlele pe masă, eu l-am chemat la ora aceea, 21, la serviciu?! Plecase mai devreme.

Scanned with CamScanner

De unde să bănuiesc că se întoarce în asemenea stare? Consider că e o chestiune absolut inadmisibilă, sub demnitatea unui om, darămite ministru al culturii. De atunci, am primit numeroase telefoane de amenințare. Sunt urmărită. Mi-e frică!"

Avea prohabul desfăcut

Bogdan Iorga (ziarist la „România liberă", unul din martorii oculari): „Familia Răuț a venit la noi la redacție în jurul orelor 23, luni, 4 octombrie. Noi suntem doi supervizori pe tură. Soții Răuț au vorbit întâi cu colega mea Crina Popescu. Ne-au spus că-l găsim pe ministrul culturii în chiloți. L-am luat cu noi și pe Sorin Comănescu, fotoreporter, și pe Alex Picalski, care, din păcate, a venit fără camera video. Când am ajuns acolo, în biroul ministrului, dl. Petre Sălcudeanu nu mai era în chiloți. Șoferul a avut timp să-i tragă nădragii. Însă avea prohabul desfăcut și nasturii de la cămașă neîncheiați. Se vedea că a fost îmbrăcat în pripă. Chiloții erau de culoare albă, pantalonii de culoare gri, iar cămașa albă în dungulițe. Pe masă erau patru sticle de șampanie de bună calitate. Sălcudeanu era atât de beat încât n-a reușit să-mi pronunțe numele, deși i l-am spus de trei ori. Vorbea ca unul beat rău, care abia articulează. N-am asistat la pălmuirea dlui ministru, așa cum greșit s-a scris în «Evenimentul zilei». Am fotografiat, în schimb, un document pe care scria strict secret: Raportul privind corupția, elaborat de Secretariatul guvernului. N-a fost nici o înscenare. Era clar că Sălcudeanu era beat și era iresponsabil. El a recunoscut, cu patru martori de față, că a fost în chiloți «pentru că mă duceam să mă culc». Și ați apărut în fața femeii așa, în chiloți?, am întrebat noi. «Da, a zis el. Păi de aia e ofițer de serviciu!»".

Petre Sălcudeanu nu-i un Don Juan

Ion Țugui (purtătorul de cuvânt al Ministerului Culturii): „Punctul meu de vedere nu este unul oficial în acest caz, ci strict personal. Ca să fiu ușor înțeles, dă-mi voie să-mi pun gândurile pe puncte: 1) În mod firesc și normal, dar și natural, o femeie agresată de un bărbat n-ar accepta ca soțul ei, pe care îl și vestește telefonic despre lucrul acesta, să-i vină în ajutor cu o echipă de fotoreporteri. Există în noi, bărbații, orgoliul elementar de a rezolva astfel de incidente între șase ochi. 2) Doamna agresată nu era propriu-zis de serviciu în acea seară, ci înlocuise altă persoană din minister. 3) A fotografia o masă pe care se văd farfurii goale și sticle de șampanie într-un cabinet ministerial și a sconta pe senzaționalul acestei imagini ține de o optică rudimentară. Știm că o dispoziție a lui Ceaușescu,

Scanned with CamScanner

foarte severă de altfel, pe la începutul deceniului opt, era ca în cabinetele directorilor şi ale miniştrilor frigiderele să arate numai apă minerală. 4) S-a scris despre un document secret fotografiat pe masa ministrului culturii. Aici lucrurile sunt cu adevărat grave. Dar nu pentru Ministerul Culturii, ci pentru cei ce au dat buzna în cabinet. Imaginaţi-vă că pretutindeni în lume, în cabinetele miniştrilor se află şi documente secrete. Dar nimeni n-are voie să intre ca într-un parc într-o instituţie guvernamentală. 5) Sunt convins că dacă dl. Petre Sălcudeanu ar fi avut cunoştinţa vinovăţiei sale, a doua zi şi-ar fi depus demisia pe masa primului ministru. 6) După câte îmi amintesc, colegul meu de breaslă, Petre Sălcudeanu, nu este cunoscut drept stâlp al cârciumelor şi nici un Don Juan. 7) La părerile strict personale de până acum, cred că este vorba de o înscenare, dar nu-i înţeleg rostul şi nici nu este sarcina mea de a pătrunde în meandrele scenei. Elementele pe care le-am avut până acum la îndemână din presă construiesc pentru oricine această concluzie".

Noua ţinută culturală

Aflându-mă deunăzi la Uniunea Scriitorilor să aflu cine a dat aprobarea ca Eugen Barbu să fie îngropat la picioarele lui Eminescu, asist la următoarea scenă: Titus Popovici, văzându-l la ac şi cravată pe Traian Iancu, consilierul mereu transpirat al lui Mircea Dinescu, îl întreabă alarmat: „De ce nu eşti în ţinuta culturală?" Mirare. „Ce, nu ştii care-i aia?! În chiloţi!". Apoi dl. Popovici se referă la paginile din „Expres Magazin" dedicate „cazului Sălcudeanu", considerându-le o probă zdrobitoare pentru demisia ministrului culturii. „Indiferent de ce s-ar spune, Sălcudeanu e compromis. Asta mi-aduce aminte de Niculi, ambasadorul nostru în America anilor '50. Era în maşină, i s-a făcut rău de la stomac, i-a spus şoferului să oprească şi a ieşit în stradă, şi-a dat pantalonii jos şi s-a uşurat acolo. A doua zi a apărut poza lui Niculi cu pantalonii în vine într-un ziar. Un ziarist norocos l-a fotografiat. Şi imediat Niculi şi-a dat demisia. Dacă ar fi fost deştept, ar fi făcut pe el în maşină, dar nu în public!". Ce legătură are povestea asta cu dl. Petre Sălcudeanu?!

Ghicitul în palmă

Că regimul comunist i-a urât pe intelectuali, se reflectă în filmele produse atunci. Aproape fără excepţie, intelectualii erau personaje negative, iar muncitorii (în primul rând) personaje pozitive. Intelectualii

Scanned with CamScanner

erau decăzuți, corupți, amorali și anormali, clasa muncitoare, în schimb, reprezenta normalitatea națiunii.

Această falsă dihotomie răzbate și din cele mai „sofisticate" pelicule, precum **Filip cel bun**, **Mere roșii**, **Orgolii**, **Probă de microfon**, **Promisiuni**, **Rochia albă de dantelă** etc. Reprezentativ pentru această categorie de filme este și interzisul **Faleze de nisip**, relansat recent și pe micul ecran, că tot se află televiziunea în faza Majurului Tatulici, care întreabă ca un bampir: „Încotro, domnilor intelectuali?"

Și acum, revăzându-l, **Faleze de nisip** mi s-a părut un film superficial, fără miză, fără substanță. Caracteristic pentru mai toate filmele-coajă din „epoca de aur". Dan Pița însă, având o remarcabilă intuiție cinematografică, simțea golirea de miez trasată de partid și încerca să umple golul cu mistere. Cu false mistere. Căci în primul rând falsul e acela care se simte în astfel de cusături. Aproape că nu există film de-al său făcut în acea perioadă în care să nu apară o secvență mai stranie, o ieșire din logica poveștii realiste, o „spărtură", o „burtă", vreo ciudățenie paranormală fără legătură cu tema și subiectul filmului. E marea lui găselniță, marele său truc de artist rătăcit prin ideologia socialistă.

E tragedia lui, în fond, pentru că, asemenea altor creatori, era nevoit să apeleze la surogate, la „înlocuitori", la tot felul de trucaje și „fitile" care țineau de arta păcălelii, arta de a trișa cenzura, cum ar zice René Clair. Și uneori reușea să convingă. Reușea să-i facă pe unii să ia falsul drept autenticitate.

Și în **Faleze de nisip** apare un asemenea truc. Atunci când personajul lui Victor Rebengiuc, o somitate medicală orgolioasă și fixistă, criticată aspru de „mase", intelectualul „nomenclaturizat", iese din lumea filmului (a poveștii lui Bujor Nedelcovici) și intră în lumea lui Mircea Eliade din **La țigănci** (o obsesie mai veche a cineastului). Și fiindcă cenzura veghea, regizorul transformă „țigăncile", universul lor erotic, într-o trupă de... balerine! Că e o altă lume ușor mistică, evident, care face și ea acum parte din film, se vede mai ales în secvența când eroului (muncitorul victimizat de intelectual) i se ghicește în palmă. Numai că el trage cu ochiul la balerine. Momentul nu are tensiune, vrăjitorie, premoniția tragediei, a morții din final a Puștiului (interpretat de Gheorghe Visu), cineastul român fiind departe de a înțelege regula previziunii, așa cum o găsim aplicată într-un chip genial la Shakespeare.

Scanned with CamScanner

Arta lui Dan Piţa este asemenea acestui fals ghicit în palmă. Superficial, înşelător, ca un pretext, ca o părere, ca urmele pe nisip şterse de valurile mării.

Oare de ce acest film, care într-un fel îl reprezenta, a fost interzis de regimul comunist? E încă o dovadă în plus cât de bolnave erau creierul dictaturii şi emanaţiile lui!

Raportul Dulea – Sălcudeanu

La C.N.C. (Centrul Naţional al Cinematografiei) a avut loc vineri, 12 noiembrie a.c., o conferinţă de presă în cadrul căreia dl. Petre Sălcudeanu, preşedintele acestui organism, pe linia gloriosului său înaintaş Mihai Dulea, a prezentat ziariştilor un Raport cu privire la ieşirea în competiţii internaţionale cu filme româneşti ce vor înfăţişa numai realitatea care ne este proprie. Dl. Sălcudeanu, ca şi tov. Dulea odinioară, consideră că ar constitui un fiasco total concurenţa cu mamutul american şi cu filmul artistic occidental pe bază de producţii care să le imite. Preşedintele C.N.C. a mai sugerat că vor avea prioritate produsele unui neorealism autohton. Model fiind, desigur, **Priveşte înainte cu mânie**, al cărui scenariu l-a scris domnia sa şi care, chiar din titlu, imită celebrul film al lui Tony Richardson, schimbând doar „înapoi" cu „înainte", aşa cum l-a învăţat partidul!

Părerea noastră este că dacă filmul românesc ar imita bine filmul american sau pe cel occidental, măcar pe latura profesionalismului, tot ar avea mai mulţi spectatori decât **Hotel de lux**, de pildă, care într-un an de zile a înregistrat doar 227.000 de plătirori de bilete (această cifră ridicolă dl. Sălcudeanu trecând-o la succese, aşa cum tov. Mihai Dulea trecea numărul de spectatori la filme ca **Partidul, Patria, Poporul**!). Dar, întrucât cineaştii noştri nu ştiu să facă filme comerciale, poate cu excepţia lui Sergiu Nicolaescu, li se acoperă neputinţa cu eventualele succese pe direcţia unui „neorealism autohton", cu paravanul „să nu imităm" („să nu ne vindem ţara").

Partea a doua a documentului este dedicată scandalului dintre autorul Raportului şi o anumită parte a regizorilor români (Sergiu Nicolaescu, Mircea Daneliuc, Dan Piţa, Andrei Blaier, Iulian Mihu). Dl. Petre Sălcudeanu face o trecere în revistă a meritelor sale în muncă şi a insuccesele celorlalţi. Vă prezentăm în continuare, integral, acest document previzibil de „scandalos".

Scanned with CamScanner

Ps. N-am mai crezut că este util, aici şi acum, să umplem spaţiul tipografic cu aşa ceva.

Evenimentul şi filmul

Uitasem că filmul românesc mai există. Dar a trebuit să vină sărbătoarea Unirii ca să ne amintim că am făcut şi noi cândva filme. A mai „făcut" şi televiziunea economii: două seri n-a mai difuzat proastele filme americane cu care ne-a saturat firma PROROM. Iată un gest patriotic, ne-am zis. Ia să revedem noi două filme din producţia internă: **Capcana mercenarilor** şi **Zestrea domniţei Ralu**. Tot filmele istorice, săracele, au fost chemate să spele ruşinea cinematografiei socialiste! Deşi unul mai inept ca altul, totuşi, faţă de vremea când sărbătoream evenimentele comuniste, se poate spune că am avansat: în loc de **Zile fierbinţi** de Sergiu Nicolaescu, am revăzut **Capcana mercenarilor** de acelaşi Sergiu Nicolaescu. În loc de **Zestrea** lui TeVeRac, am revăzut **Zestrea domniţei Ralu** de Dinu Cocea. Tot e ceva.

Decât cu falsitatea realizărilor socialismului multilateral dezvoltat mai bine cu falsitatea unor poveşti istorice nevinovate, incredibile, bombastice, penibile, butaforice, şchioape (Sergiu Nicolaescu interpreta chiar un general şchiop!). Decât minciuni actuale mai bine minciuni trecute, cu domni şi domniţe, cu nemţi şi Violete psihopate, cu Jean Constantini, Florin Piersici şi castele medievale bântuite de stafii şi doldora de pivniţe din butoaiele cărora bei până la fund ca să nu simţi glonţul când îţi intră puţin în fund sau în ceafă! Decât 23 August cu **Ziua Z** mai bine **Oglinda** în care tot acelaşi harnic Nicolaescu ne va demonstra cum s-au petrecut evenimentele exact invers. Chiar şi pe 23 decembrie 1989 revedeam **Ringul**, un film – ce dacă era ca nuca-n perete! – al aceluiaşi popular regizor, deşi de data asta poporul din faţa micilor ecrane s-a cam supărat, cerând scandalizat ca proiecţia să fie întreruptă! Ce dacă programarea unui asemenea erzaţ într-o noapte cu adevărat istorică, în care toată lumea aştepta cu sufletul la gură un alt film, a fost o indecenţă!? Oprirea **Ringului** poate fi considerată o premieră, nu?, un eveniment unic în istoria televiziunii, eveniment legat, nu?, de acelaşi Sergiu Nicolaescu!

Ce simţ al evenimentelor are, dom'le, acest actor – inginer – regizor – senator – terorist şi om, totodată! Nu există eveniment să nu fie şi el prezent cu un film! Filmul şi evenimentul. Evenimentul şi filmul. Tembeleziunea şi tembelospectatorii îi rămân veşnic îndatoraţi!

Scanned with CamScanner

Restauraţia filmului de groază socialist

Pentru cineaştii români „consacraţi", graniţa dintre „epoca de aur" şi „epoca de greaţă" nu există. O dovedeşte şi recenta festivitate organizată la cinema „Studio" cu prilejul împlinirii a 30 de ani de existenţă a Uniunii Cineaştilor. Evenimentul s-a remarcat printr-un triumfalism deşănţat. Prin proiectarea unor secvenţe, alese cu grijă, s-a făcut o trecere în revistă a producţiei socialiste, prezentatorul, dl. Laurenţiu Damian, deşi aparent dintr-un alt val, nemaigăsind cuvinte de laudă pentru filmele de groază ale epocii de aur şi pentru autorii lor.

Aşa cum a declarat şi fostul secretar de partid Andrei Blaier, că nu regretă că a făcut filme cu comunişti (vezi nr. 2 al publicaţiei noastre), nimeni nu-şi reneagă surogatele produse în perioada ceauşistă. Mai mult, cineaştii triumfalişti, ca Mircea Drăgan, Elisabeta Bostan, Malvina Urşianu, Lucian Bratu etc., şi-au arătat încântarea faţă de ele, pe fondul ropotelor de aplauze ale numeroasei asistenţe.

Evenimentul a consfinţit, aşadar, resurecţia filmului socialist. La sfârşit, dl. Mihnea Gheorghiu, fost membru al C.C. al P.C.R., actualul preşedinte al UCIN, ne întreba cu mândrie patriotică: „Ei, v-a plăcut?!"

De la această sărbătorire triumfalistă au lipsit însă regizorii care au făcut şi filme ne-socialiste sau chiar anti-socialiste, ca Pintilie sau Daneliuc, a căror producţie socialistă nu a fost trecută totuşi prin grila reevaluărilor reparatorii.

La 93 de ani, Jean Georgescu vrea să se însoare

Cunoscutul regizor de film Jean Georgescu se apropie de sfârşitul celui de-al 92-lea an al vieţii sale. E încă zvelt şi – ceea ce este cel mai important – umorul nu i-a pierit, îl ţine ca tras prin inel. El face haz de necaz, pentru că în timp ce mulţi confraţi de-ai lui s-au „descurcat", huzuresc, el nu s-a descurcat. A fost uitat, marginalizat. Aşa că s-a bucurat când m-a văzut că-i fac o vizită în garsoniera lui de burlac.

Pentru început, l-am întrebat:

- *Care este secretul longevităţii dvs.?*

- La viaţa mea am băut şi am mâncat foarte puţin. Ştii care este secretul longevităţii? Să nu mănânci nimic şi să treci zâmbind. Erau zile când nu mâncam nimic, dar ieşeam pe stradă cu zâmbetul pe faţă ca lumea să creadă ce bine o duc. Acum aş mânca o mămăliguţă mare cu brânză...

Scanned with CamScanner

- *Ce băuturi vă plac?*

- Nu-mi plac băuturile. Dacă aş vrea să beau ceva, aş bea un vin dulceag. Apa minerală îmi place teribil. Berea nu-mi place şi nici un fel de alcool.

- *V-aţi îmbătat vreodată?*

- Da, dar fără să vreau. Fusesem invitat la o mică petrecere şi ţin minte că beam dintr-un pahar subţire. Îmi place ca paharele din care beau să fie frumoase. Am băut întâi o bere şi pe urmă două-trei pahare cu vin. Şi m-am îmbătat. Eram adică ameţit, dar numai eu ştiam. Am plecat şi am avut grijă pe stradă să văd felinarele, să ştiu unde să mă opresc. Am mers aşa până acasă, dar nu cred că mă clătinam...

- *De la filmări, vă aduceţi aminte de vreun chef?*

- Dragă, eu am fost stăpân şi la filmări. Eu am fost şeful disciplinei, am impus reguli. Eu n-am dat tonul chefliilor niciodată, nici la femei, nici la bărbaţi. Nici un fel de excese, nici în amor, nici în nimic. Eu cred că pe copii i-aduce barza!

- *L-aţi citit pe Freud?*

- Nu l-am citit pe Freud. Nici nu vreau să-l citesc.

- *Ce părere aveţi despre amorul pervers?*

- Foarte proastă!

Îi spun că în Italia, de pildă, 70 la sută din bărbaţi şi femei fac amor pervers.

- Nu sunt pentru asta. Îi compătimesc. Ce e al omului, e al omului. Şi ce e al femeii, e al femeii. Sunt pentru amorul normal. E şi frumos.

Adaug că perverşii consideră că amorul lor e normal.

- N-am ajuns până acolo cu gândul să consider că amorul dintre lesbiene sau homosexuali e normal şi că e anormal ceea ce Dumnezeu a făcut să fie normal. Eu i-aş strânge pe oamenii aceştia perverşi la un loc şi le-aş da foc!

- *Dar ce părere aveţi despre opera lui Shakespeare, care a fost homosexual?*

- Ştiu că a fost, nici nu putea să nu fie. Opera lui sexuală să n-o citim!

- *Nici pe aceea a lui Baudelaire?*

- Am tot o impresie proastă şi despre Baudelaire. Lumea spunea că era nebun, după cum se îmbrăca şi se machia. Amorul pervers nu face parte din realitate.

Scanned with CamScanner

- *Dar concubinajul? Ce părere aveți despre un om ca Chiriac, care îl încornora pe Jupân Dumitrache?*

- Nu m-am gândit până acum la asta. Dar Veta o făcea pe neştiute, păstra o perdea.

Adaug că aşa s-a făcut de secole.

- În orice caz, cel care îşi înşeală soția sau soțul nu mai e om. Cunosc şi azi oameni care îşi înşeală familia.

- *Condamnați, deci, relația în triunghi?*

- Da, o condamn. Condamn concubinajul.

- *De aceea, aşa cum îmi spunea D.I. Suchianu într-o convorbire pe aceeaşi temă, „bordelul este pavăza căsniciei".*

- Şi eu cred că bordelul e un bun, dar să nu se întindă. Căsătoria este iar bună, că pune o regulă între oameni. Dacă aş găsi pe cineva, m-aş căsători şi eu acum.

- *La 93 de ani?*

- Da, acum. Fără căsătorie, societatea ar fi vraişte. Natura a prevăzut dragostea când i-a făcut pe oameni...

Trec la alt gen de întrebări, poate obțin ceva mai spornic.

- *Există viață de apoi?*

- Da, există. Omul nu e singur. Sunt doi. Unul care s-a născut şi unul care o să se nască. Când moare primul, se naşte celălalt. Aici mă refer şi la înmulțirea oamenilor şi la dispariția oamenilor. Noi nu suntem de vină. Totul e întâmplător.

- *Există nemurirea sufletului?*

- Există.

- *De ce natură e sufletul?*

- Sufletul are o natură dumnezeiască. Şi cu asta îl recunosc pe Dumnezeu. Şi după asta, basta!

- *Care e cea mai frumoasă amintire din viața dumneavoastră?*

- Cea mai frumoasă? Omul. Şi aşa, concret, când am fost la Paris, acum 50 de ani, unde am trăit cele mai frumoase clipe.

- *Aveți vreun mare regret?*

- Da, că o să mor.

- *Cine sunteți dumneavoastră, domnule Jean Georgescu?*

- Nu pot să ştiu cine sunt şi ce sunt. Ştiu că sunt om. Şi dacă mor, ştiu că nu voi mai fi. Şi-l regret pe om. Prefer ca acest om să nu fie muritor, dacă se poate. Pentru că vreau să mai am o şansă, să repar ce

Scanned with CamScanner

am făcut rău. În fond, omului nu-i trebuie mai mult. El ştie ce păcate a făcut şi le poate repara. Că altfel e vai de capul omului, asta o ştii şi dumneata, care îmi eşti tare simpatic fiindcă îţi merge mintea departe...

Coppola şi Indiggo

Festivalul filmului studenţesc „CineMAiubit" a avut, începând cu ediţia din acest an, o anvergură internaţională, dovadă că Trofeul festivalului a revenit filmului norvegian **To the Moon**. Un alt trofeu, numit „trofeul rectorului", a fost acordat de Florin Zamfirescu actriţei Ana Ularu, numai că plicul însoţitor a fost uitat de dl. rector în alt buzunar, care era în cu totul altă parte, cum s-a scuzat el. Alte premii au revenit studenţilor români, în special celor de la UNATC, organizatorul evenimentului. Se pare că intrarea în competiţie internaţională a fost de bun augur, dar fiind că această ediţie marchează o ruptură faţă de tendinţa fuckyoucistă a ediţiilor precedente. Vom prezenta câteva din filmele premiate.

To the Moon de Katja Jacobsen este povestea a doi fraţi adolescenţi, abandonaţi, care trăiesc într-o rulotă, în căutarea unui liman. Legătura lor e atât de puternică încât atunci când în unul din ei, cel mai mare, mijesc primii fiori de iubire pentru o fată, celălalt are o reacţie violentă, îl bate, apoi vrea să se sinucidă. Un alt film demn de reţinut este **Frica domnului G**, al tinerei regizoare Adina Pintilie, care, în maniera lui Lars von Trier din **Cele 5 obstrucţiuni**, închipuie cum eşuează omul viitorului, când propria reflecţie în oglindă nu-i mai dă ascultare. El a fost educat de profesorul său pe ideea că a fi fericit înseamnă a fi eficient. Omul perfect al lui Lars devine aici omul eficient. Fericirea lui e dependentă de eficienţă. Şi domnul G este eficient, până într-o zi când îşi vede dublul la biroul său. De aceea, într-o reacţie de furie, îşi schimbă look-ul, apoi merge la profesor şi-l pălmuieşte, după care pleacă răvăşit, fără ţinuta impecabilă de până atunci, ca un om oarecare. Substituirea s-a făcut. Nu mai ştim cine este personajul, el sau dublul lui?! Sursa literară a filmului este **Dublul** lui Dostoievski.

Şi **Carne** de Miruna Boruzescu pare să-l continue, fiindcă şi personajul ei se rade în cap, se depilează, îşi rade tot părul pe pe corp, apoi îşi scoate dinţii, unghiile de la mâini şi picioare, se bagă într-un sac de plastic şi intră să se congeleze într-un frigider, după ce în prealabil a scos din el o bucată de carne care se congelase. Omul şi-a schimbat identitatea, a devenit o

Scanned with CamScanner

bucată de carne substituibilă. Mai apropiate de maniera românească de a povesti, de a lega întâmplări, de a banaliza senzaționalul sunt filmele **Examen** de Paul Negoiță, **Love Close-up** de Serastian Voinea şi **Vineri în jur de 11** de Iulia Rugină. Cu totul remarcabil este filmul avangardist **Urmuz**, realizat de Némethi Andras-Barna. Prefațat de un reportaj pe strada Apolodor, unde a locuit Urmuz, pelicula este o încercare sui generis de a ilustra avangardist, prin maniera colajului, în stilul filmului mut, faimoasele proze: **Pâlnia şi Stamate, Ismail şi Turnavitu**, dar şi antifabula **Cronicari**, cunoscută şi sub titlul din morală: **Pelicanul sau babița**.

Dar evenimentul evenimentului a fost un memento Francis Ford Coppola, respectiv înregistrarea întâlnirii marelui regizor american cu studenții de la UNATC. Evenimentul s-a petrecut pe data de 26 ianuarie 2005. Coppola venise să realizeze filmul său după proza lui Mircea

Scanned with CamScanner

Eliade **Tinereţe fără de tinereţe**. Şi atunci a avut loc şi această întâlnire, care a cuprins un fel de confesiune a lui Coppola, adică profesiunea sa de credinţă, mărturisind iubirea necondiţionată pentru actor, explicându-şi filmele, dezvăluind unele secrete de platou etc. El a realizat aproape 20 de filme şi nici unul nu seamănă cu celălalt. De ce? Pentru că tema e alta.

Lecţia lui e simplă: esenţială în munca regizorului este tema, să mediteze asupra temei pe care o abordează. În funcţie de temă, va crea şi stilul filmului, va fixa şi distribuţia, va mobiliza şi echipa de filmare, totul va trebui să slujească tema filmului. De aceea, **The Godfather** e grav, întunecat, filmat clasic, cu camera fixă, pe când **Aplcalipse now** este dinamic, precum tema lui, războiul din Vietnam, cu camera mobilă, în continuă mişcare. Această întâlnire a prilejuit studenţilor să intre în dialog cu Coppola, iar mie să mă reîntâlnesc pe ecran cu fetele mele gemene, pe atunci studente la UNATC, care nu numai că l-au bombardat pe Coppola cu întrebări incomode, cum ar fi aceea dacă crede în Dumnezeu, dar au intrat şi în demonstraţia lui, când el a dat un exemplu pentru a marca diferenţa dintre filmare şi montaj.

Este un moment nu numai sentimental, dar cred că are şi o semnificaţie cu totul aparte, energetică, aş zice, dat fiind că una din fotografiile lor de pe site, alături de Coppola, poză pe care aveam s-o introduc şi în cartea **Twins Indiggo**, le-a purtat noroc, dovadă că Mihaela şi Gabriela îşi consolidează cariera internaţională, începută în Germania şi continuată acum în America.

Number One

Un document statistic, în stil american, elaborat de Uniunea Autorilor şi Realizatorilor de Film din România, privind producţia naţională de filme de la începuturi şi până azi, după criteriul box-office-ului, îl situează pe locul întâi pe regizorul Sergiu Nicolaescu. El este *number one* în topul filmelor româneşti cu **Nea Mărin miliardar** – 14 644 084 spectatori. Îl urmează îndeaproape alte două filme de-ale sale, **Mihai Viteazul** şi **Dacii**, fiecare cu peste 13 milioane spectatori. În topul regizorilor, Nicolaescu ocupă tot primul loc cu cele mai multe filme realizate: 33. Pe decenii, Nicolaescu domină 5 dintre ele din 1960 încoace, cu vârful în deceniul 1970-1979: 63 816 588 spectatori.

Scanned with CamScanner

Conform rapoartelor Româniafilm, la capitolul succes de public, Sergiu Nicolaescu e clasat pe 22 locuri (de 9 ori locul I, de 6 ori locul 2 şi de 7 ori locul III) faţă de Lucian Pintilie, de pildă, cu doar 4 locuri (de două ori locul I şi de două ori locul II), la egalitate cu Nicolae Corjos.

Şi să nu uităm că filmele lui Nicolaescu sunt încă în viaţă, adică pe piaţă, în relansare, şi e posibil ca această situaţie să se conserve încă mult timp de acum înainte. Interesant că nici după revoluţie, când Nicolaescu a făcut doar cinci filme, raportul nu s-a schimbat, căci, după anul 2000, de pildă, când s-au realizat 34 de filme cu sprijinul CNC, multe din filmele concurenţei, semnate în special de tineri regizori, s-au dovedit falimentare. Iar cazul cel mai semnificativ îl reprezintă **Moartea domnului Lăzărescu**, care, deşi a fost încununat cu zeci de premii, prezent la peste 50 de festivaluri internaţionale, cu un tam-tam neobişnuit în mass-media, totuşi nu a înregistrat decât 28 535 spectatori, iar în aceeaşi perioadă de timp, **Orient Express**, fără nici un tam-tam, are 51 719 spectatori.

Dar media de spectatori la filmele postdecembriste este 2000. Ar fi o explicaţie. Faptul că în regimul trecut producţia de filme se autofinanţa, or acest lucru îi stimula pe cineaşti, crea un cadru competitiv. Româniafilm colecta banii încasaţi din vânzarea biletelor şi o parte era distribuită pentru producţia de filme. Cinematografia nu apărea în bugetul de stat. Nu PCR finanţa filmul românesc, ci marele public.

Apoi aceeaşi sursă arată că din vânzarea filmelor româneşti în străinătate, plus din prestările de servicii, s-au încasat peste 12 milioane dolari. Cel mai difuzat film românesc în lume a fost **Mihai Viteazul**, cumpărat cu 200 000 dolari, în 1970!, şi distribuit de „Columbia Pictures".

Azi cineaştii sunt alintaţi, sprijiniţi de stat, altfel, cu lipsa lor de respect faţă de ceea ce vrea marele public, nu ar putea să facă nici un film. Mă gândesc ce s-ar fi făcut Pintilie dacă n-ar fi avut studioul „propriu" de stat, dacă ar mai fi produs 11 filme în 15 ani, când în Franţa, în cei 20 de ani petrecuţi acolo, n-a făcut nici un film! Semnificativ este şi faptul că din cele 55 de filme realizate în coproducţie, pe platourile private Castel Film, Media Pro Pictures etc., numai 4 au avut regizori români!

O altă situaţie, pe baza unor documente ale CNC, reflectă felul cum a funcţionat legislaţia în perioada postdecembristă. Când iniţiatorii ei au fost Sergiu Nicolaescu şi Antonie Iorgovan, perioada 1990-1996, s-au înregistrat 93 de premiere. În timpul mandatului lui Ion Caramitru

Scanned with CamScanner

– Radu Gabrea – Stere Gulea, perioada 1997-2000, numărul de premiere a scăzut la 10, apoi a crescut la 34, în perioada 2001-2004, când s-a implicat din nou Sergiu Nicolaescu, în timpul mandatului lui Răzvan Theodorescu, ca, la urmă, în timpul triadei Mona Muscă – Adrian Iorgulescu – Ioan Onisei, să nu se înregistreze decât 14 premiere.

În fine, ultima situaţie se referă la prestigiu, care priveşte critica, participarea la festivaluri, premiile naţionale şi internaţionale. Ordinea premiilor ACIN şi UCIN: Mircea Daneliuc, cu 35 premii, Sergiu Nicolaescu, cu 32 premii, Dan Piţa, cu 26 premii. În privinţa premiilor internaţionale, avem 3 câştigători de Plame d'Or la Cannes pentru scurt metraje (Ion Popescu-Gopo, Mirel Ilieşiu şi Cătălin Mitulescu), un premiu de regie, Liviu Ciulei, unul Opera Prima, Mircea Mureşan, şi un Leul de Argint la Veneţia pentru Dan Piţa. Mai trebuie adăugat că, ulterior acestei statistici, filmul românesc a obţinut prin **432** al lui Cristian Mungiu şi un Palme d'Or pentru lung metraj.

Cea mai bună reputaţie în presa românească o are Lucian Pintilie, urmat de Mircea Daneliuc.

Desigur, nu trebuie să uităm faptul că prestigiul nu este întotdeauna consonant cu succesul de public sau cu valoarea. De pildă, „Zilele filmului armean" au fost deschise de faimosul film al lui Serghei Parajanov, **Culoarea rodiei** (1968), socotit de specialişti, în frunte cu Antonioni, cel mai frumos film din lume! Şi cu toate acestea, filmul lui Parajanov nu a luat nici un premiu internaţional, dar, aşa cum mi-a spus criticul armean David Muradyan, el este cea mai prestigioasă carte de vizită a poporului armean.

UCINicii

Premiile Uniunii Cineaştilor pe anul 2006 i-a scos încă o dată la rampă pe oportuniştii care dezbină cinematografia română. Ele sunt edificatoare pentru politica sforărească pe care o practică Mihnea Gheorghiu şi pivnicerii lui, care sfidează de mult orice bun simţ. E inadmisibil ca UCIN să patroneze atâta nedreptate, să fie artizanul jocurilor de culise ale unor copii, care nu ştiu să stea la rând, care se bagă în faţă. Ce a făcut UCIN cu aceste premii? A vârât şi mai adânc degetul în rană, a accentuat dezbinarea, ruptura care există între generaţii. A tăiat o falie între lupii tineri şi bătrâni, consideraţi expiraţi, cu excepţia dlui Mihnea et co.

Scanned with CamScanner

Fiindcă premiile au fost acordate în exclusivitate, cu excepția a două premii pentru roluri secundare (Jean Constantin și Nicolae Praida), lupilor tineri, adică Corneliu Porumboiu (marele premiu), Cătălin Mitulescu (pentru regie), Tudor Giurgiu și Ruxandra Zenide (opera prima), Radu Muntean, Alexandru Baciu, Răzvan Rădulescu (pentru scenariu), Marius Panduru (pentru imagine), Cristian Nemescu (pentru mediumetraj), Radu Jude (pentru scurtmetraj), Valentin Popescu și Dorotheea Petre (pentru interpretare), Ioana Barbu (pentru rol secundar), Alex. Leo Șerban (pentru critică) și alții, fiind uitați cu desăvârșire creatorii celorlalte filme din competiție.

Anul trecut au ieșit în premieră 12 filme, dintre care 8 debuturi, celelalte fiind semnate de regizori consacrați: Geo Saizescu, Mircea Mureșan, Ioan Cărmăzan și Cristina Nichituș, ale căror filme sunt de departe premiabile, măcar la unele capitole. Dacă ar fi fost după mine, Marele Premiu i l-aș fi acordat Cristinei Nichituș pentru **Și totul era nimic**, un film de excepție, singular în peisajul filmului românesc, și să ne gândim numai la imaginea lui Gabriel Kosuth, demnă de un Oscar, iar pentru **Păcală se întoarce** i-aș fi acordat lui Geo Saizescu premiul pentru valorificarea folclorului românesc, pentru tenacitatea cu care se inspiră din această sursă inepuizabilă de spiritualitate, încercarea lui de a face un film în versuri și rimă populară fiind unică în lume. Ce e mai bun din **A fost sau n-a fost?**, face cât o secvență din filmul lui Saizescu.

Dar UCIN și-a uitat copiii de ieri, îi ia în brațe fără rezerve pe noii veniți, așa cum peste câțiva ani, dacă tot asemenea nărăviți vor conduce UCIN, îi vor uita și pe ei. Păi nu l-au uitat UCINicii chiar pe Gopo?! UCIN a ajuns un prestator de servicii, iar regizori ca Alexa Visarion sau Laurențiu Damian au devenit un fel de dispeceri ai săi. UCIN instituie astfel ceea ce este absurd în artă, împărțirea breslei pe generații. În artă nu există premii în funcție de generații, ci numai premii în funcție de valoare. Tinerețea e o stare, spunea D.I. Suchianu și genii longevive ca Arghezi sau Goethe, care și-a terminat **Urfaust**-ul său la 80 de ani, sunt o dovadă în acest sens.

Când o să-mi apară cartea despre Gopo, la care lucrez în prezent, se va vedea cu ce evantai de ironii a privit marele nostru artist această competiție premială. Ba și când a obținut Palme d'Or, Gopo a desenat o ironie: L-a pus pe Omuleț pe o oliță, cu spatele la premiu! În loc ca UCIN să se ocupe cu lucruri serioase, care să rămână în istorie, cum ar

Scanned with CamScanner

fi instituirea unui premiu Gopo, scoaterea unui album Gopo, acum când se împlinesc 50 de ani de când a obținut premiul la Cannes, inițiativă devenită deja privată (Călin Diaconu), se ocupă de ceea ce știe bine, adică de dezbinări, de sfidarea unor regizori importanți, ca Geo Saizescu, așa cum mai an UCINicii au procedat și cu Dan Pița și Mircea Daneliuc, care, nu mă îndoiesc, face și el gestul Omuleților față de premiile UCIN.

Sunt sigur că „bătrânii" nici nu și-au înscris filmele în competiție, dar UCIN avea datoria să găsească o cale de atragere și răsplătire a lor, nu de ignorare, așa cum și-a dovedit parșivenia premiind un om care și-a dat demisia din breasla criticilor. Și cine să găsească această cale, un juriu-fantomă, alcătuit din fariseițe ca Viorica Bucur, Cristina Corciovescu, veșnicele abonate la jurizări, incapabile să se adune în operă, sau o escroacă notorie ca Irina Nistor, care este rușinea criticii, plagiindu-l pe D.I. Suchianu cu nerușinare, inserând în cărțulia **Magistrul** pagini de-ale maestrului și atribuindu-și-le!? E hoție curată, nici măcar plagiat, cum a făcut mai an Că.Că., un alt abonat al jurizărilor! Mi-e rușine că sunt contemporan cu astfel de „colegi"! Departe de mine de a considera că lupii tineri premiați nu meritau să ia premii, eu însumi i-am elogiat pe unii, precum Porumboiu, Mitulescu sau Zenide, în volumul **Filmul românesc în context european**, volum de care juriul a fugit ca dracul de tămâie, așa cum în ceilalți ani UCINicii au ignorat cărți ca **Istoria gândirii estetice românești de film**, **Dicționarul filmului românesc de ficțiune**, **Dicționarul cinematografic al literaturii române**, **Dicționarul cinematografic al artelor românești** și altele, care sunt manuale, abecedare ale cinefililor, pe care înșiși cei ce se fac că le ignoră, le folosesc de zor!

Dar nu le facem nici un serviciu acestor tineri dându-le un plic cu câteva bancnote, în loc să intre cu adevărat într-o competiție reală, într-o confruntare pe bază de criterii valorice, de judecăți estetice, altfel nu vor înțelege niciodată de ce iau mari premii, iar sala unde rulează filmul lor e goală! Ei nu trebuie să facă filme pentru premii, pentru corciovenci și bișnistorese, ci pentru măria sa, publicul. O apreciere din inimă a unui spectator face cât toate premiile din lume.

Și vă citez doar un text memorabil al lui Petre Țuțea: *„Sunt român și, ca român, mă socot buricul pământului. Că dacă n-aș fi român, n-aș fi nimic. Nu mă pot imagina francez, englez, german. Adică nu pot extrapola substanța spiritului meu la alt neam. Sunt român prin vocație. Tot ce gândesc devine românesc".*

Scanned with CamScanner

Filmul comercial

Cinematografia română se află în momentul de față într-o criză, care se manifestă printr-o ură între generații. Este deja foarte mediatizat scandalul iscat în jurul concursului de scenarii al CNC, în care Cristi Puiu și generația lui protestează împotriva rezultatului concursului, care i-a dat câștig de cauză lui Sergiu Nicolaescu, un proiect de-al său primind suma cea mai mare. Deci asistăm la o luptă surdă între nou și vechi, între tineri și „expirați". Nu discut aici falsa problemă, căci într-o cultură toate generațiile sunt necesare, contribuie la dinamica ei firească, dimpotrivă, atitudinea mea este împăciuitoristă.

Și, ca atare, am scris o carte, un minidicționar având ca obiect filmele Noului Val, prefațate de o analiză statistică, în stare să înfățișeze obiectiv realitatea filmului post-decembrist în date și cifre, cu toate nuanțele ei. Dat fiind că Sergiu Nicolaescu era cel mai pornit pe Cristi Puiu et co. și era pe punctul de a se expune ridicolului, i-am dat șansa de a scoate această carte în calitatea sa de președinte al UARF, dovedind astfel caracter, noblețe, faptul că nu are nimic de împărțit cu tânăra generație de cineaști, dimpotrivă, o susține. Mai ales că faptele din analiza mea îl avantajează întrucât eu prezint situația în date și cifre reale, fără comentarii.

Dar mare mi-a fost mirarea atunci când, citind prefața, Sergiu Nicolaescu a mârâit la adresa unor nume față de care are o antipatie totală și s-a blocat într-o frază în care înșiram „producția comercială, ecranizările și filmele istorice", spunând că de ce pun eu egal între ele, fiindcă el nu crede că **Dacii** sau **Mihai Viteazul** sunt filme comerciale. Fără să vadă existența virgulei și nu a semnului egal între aceste concepte, s-a lansat într-o disertație axată pe negarea furibundă a filmului comercial, uitând complet că filmele lui sunt asimilate de public drept filme comerciale, altfel spus, filme de succes, de casă, de box-office. Mai mult, nimeni nu i-a contestat întâietatea la acest capitol.

Dar Sergiu Nicolaescu trăiește un complex: Bătălia cu timpul, pe care o asigură nu succesul efemer, ci valoarea. De aceea, îi înțeleg furia, care, din păcate, îl face să nu mai vadă pădurea din cauza copacilor. Cică nu și nu, el n-a făcut filme comerciale, ci numai filme de artă. Că **Dacii** și **Mihai Viteazul** sunt filme de artă. Deși eu am apropiat de acest concept filmele **Osânda** sau **Moartea lui Ipu**. Oricum, el susține

Scanned with CamScanner

că atunci când le-a făcut nu s-a gândit la bani, la încasări, dar la ce? La public. Adică să aibă succes. Cică succesul e diferit de „comercial", că acesta e un concept existent doar în România, că la nemți, francezi sau americani nu există! Așa este. Ei numesc filmele pe genuri, dramă, horror, thriller, comedie, SF etc., dar ideea de comercial e implicită, se subînțelege. Adică unde există pe pământ un producător care să investească într-un film și să nu se gândească la un profit sau măcar să nu iasă în pagubă?!

Nu știu în ce măsură Nicolaescu crede în ce a spus, dar dacă nu se preface și crede cu adevărat, asta e rău, fiindcă e o prejudecată fatală: el consideră „comercialul" un lucru peiorativ, că atunci când zici „film comercial", zici film de duzină, film prost, de categorie inferioară. Adică serialul său polițist, **Cu mâinile curate**, nu este comercial, intră în categoria filmelor de artă? Dar **Nea Mărin miliardar**, unde îl plasăm? Fie că vrem sau nu, sunt filme de public, filme de casă, filme de succes, deci filme comerciale. Că nu ne place cuvântul comercial, că îl considerăm nepotrivit, ideea e aceeași, în ecuația producție-operă-difuzare funcționează acest concept, fie că îl numim altfel, cu alt cuvânt, ca film de piață, de casă sau de public. Ce este filmul **Spartacus**? Sau **Troia**? Nu sunt filme comerciale, deși sunt filme istorice? Și-apoi filmul de artă, filmul de valoare, nu exclude comercialul, nu e incompatibil cu ideea de succes, de public sau de casă. Se supără cineva dacă o ecranizare ca **Pe aripile vântului** este cotată în vârful box-office-ului mondial? Și nu cred că un film politic precum **Crucișătorul Potiomkin**, inspirat dintr-un fapt istoric, nu a fost și un film de succes, ba succesul lui a fost atât de răsunător încât un Goebbels l-a interzis în Germania, ordonând în același timp să se facă un **Crucișătorul**... nemțesc!

Chiar și cele mai rafinate pelicule, precum **Anul trecut la Marienbad** sau **Manderlay** sunt sensibile la ideea de succes, au o conotație comercială, cel puțin prin ideea de a face altceva decât s-a mai făcut. Ba succesul filmului lui Lars von Trier a fost asigurat de respingerea lui de către George Bush! În spatele oricărei mișcări cinematografice se află și o intenție comercială. A demonstrat Luigi Chiarini legătura dintre industria filmului și arta filmului, cât de dependente sunt una de cealaltă. Valoarea nu exclude succesul, dimpotrivă, îl include.

Oricum, atunci când l-am întrebat pe Sergiu Nicolaescu: dvs. din ce trăiți, nu din comerț cu filme?, a ieșit din încăpere, lăsându-mă în

Scanned with CamScanner

compania a doi americani de origine română pe care îi adusese ca martori la aberațiile lui. Doar toată lumea știe că Nicolaescu trăiește de-o viață din tantieme după filmele sale, nu din inginerie sau altă meserie. Așa că mi-am luat manuscrisul și am plecat să caut, ca Diogene cu opaițul, un alt Om, finanțator pentru proiectul meu.

Sub semnul fluierăturilor

Ca și alte manifestări culturale, și Festivalul internațional de film din Capitala României, prescurtat B-EST, aflat la a treia ediție, se desfășoară best-metic, adică fără rușine! Anul trecut „fărărușinea" a fost momentul Zanussi, căruia i s-a difuzat filmul **Persona non grata** netradus, după cinci minute autorul trezindu-se cu sala goală. Pentru o asemenea gafă, directoarea festivalului, Dana Dimitriu-Chelba, ar fi trebuit să-și facă definitiv valiza, mai ales că din punct de vedere tehnic, așa cum am semnalat, festivalul a fost un fiasco. Dar iată că o vedem pe aceeași chelbă defilând din nou. Foarte bine, mi-am zis, o fi având ea niscaiva calități, căci se spune că ar fi nepoata Anei Pauker!, poate o fi învățat ceva din gafele de anul trecut! Dar ți-ai găsit!

Proiecția de gală cu filmul **Soare înșelător** a stat sub o ploaie de fluierături și râsete, dat fiind că spectatorii români, majoritatea tineri, nu cunosc limba rusă, iar desincronizarea dintre textul subtitrat și film a fost totală. La sfârșit, șefa protocolului, o boaită boitană, a încercat să se scuze, dar spectatorii i-au aruncat în cap multe huo-uri și vorbe de ocară! Și totul s-a petrecut în prezența regizorului Nikita Mihalkov, care privea aiurit acest spectacol rușinos! Și finanțatorii, de la culturnicul primăriei, Romeo Pop, devenit an de an mai neîncăpător în pilele, până la Onaniseii Ministerului Incultelor, erau de față, dar n-au înțeles nimic din ce le-am scris nu o dată, spunându-le că aruncă banii populației la coș, dacă externele, internele, incultele, primăria și alte organisme statale sau private fac festivaluri fără să aibă organizatori. Pun carul înaintea boilor. Și, parafrazându-l pe Villon, întreb: unde sunt boii de altădată? Căci aici, la B-est și alte Fest, boii sunt boitani, dau mereu cu oiștea-n gard!

M-am întors recent de la Madrid. Acolo nu era nici un festival. Era doar o intensă viață culturală, normală. Un festival e un lucru greu de făcut, îmi spunea un director de la un Centro hispanic, se pregătește din timp, trebuie să fie perfect organizat. Dacă nu, degeaba îl faci. La

Scanned with CamScanner

Bucureşti sunt festivaluri non-stop. Cui folosesc? Nimănui. La B-est s-au adus numai filme din lada de gunoi a cinematografului mondial, îndeosebi filme asiatice, cum voi arăta, nişte inepţii, care ne fac un rău imens, căci ne fură tot ce aveam mai scump: timpul!

De ce se fac totuşi asemenea aşa-zise festivaluri? Fiindcă sunt bani şi ei trebuie să intre în buzunarele cuiva. Ale cui? Ale unor dezorganizatori ca Romeo Chelba et co. Mi-e ruşine să le mai scriu lui Videanu şi celorlalţi pripăşiţi pe la instituţiile culturale că e timpul să intre în normalitate! Altfel, să ne lase în pace! Fac proiecte, fac festival după festival, dar nu au oameni! Le-am spus boitanilor să creeze întâi o şcoală de marketing sau să apeleze la oameni deja cu experienţă, nu să lase astfel de evenimente pe mâna unor fetiţe cu rochiţe pătate şi cu chipuri de băbuţe boite! E o ruşine să fii contemporan cu boitani, chelbi sau videni, care risipesc banii populaţiei ca nişte hoţi! De ce n-au luat copia filmului **Soare înşelător** de la TVR, partener în afacere, care l-a difuzat în premieră, normal, subtitrat în limba română?!

Mi-e greu să-mi explic de ce invită personalităţi copleşitoare de talia lui Zanussi sau Nikita Mihalkov, plătindu-i, desigur, regeşte, dacă nu sunt pregătiţi să facă evenimente pe măsură?! La gala de deschidere, spectatorii strigau: „De ce l-aţi mai adus pe Nikita Mihalkov dacă vă bateţi joc de filmul lui? Ruşine, n-aţi fost în stare să subtitraţi o copie!" Ştiţi cât ar fi costat traducerea şi subtitrarea filmului? O nimic toată din cât l-or fi plătit pe Cristian Tudor Popescu să urce pe scenă, ca să ne umple de platitudini şi să ne explice el filmul ce urma să-l vizionăm! Ba la master-class, Nikita Mihalkov a spus că atunci când l-a prezentat CTP „parcă vorbea de alt regizor, nu de mine". Ce mai conta un film ale cărui replici sunt esenţiale, căci ele n-or fi lipsit când regizorul rus a obţinut în 1994 pentru **Soare înşelător** Oscarul şi Marele Premiu al Juriului la Cannes?! Dar lăcomia organizatorilor e atât de mare încât n-au plătit nici o subtitrare, toate proiecţiile au acest aspect al desincronizării text-imagine! Ba mi mult. Chiar primul spectacol programat la sala Eforie, un documentar despre Tarkovski, a fost anulat, fiindcă, până la ora programării, proiecţionistul nu primise filmul!

Şi zilele curg tot aşa, cu filme încurcate, cu programări nerespectate, cu traduceri best-metice, agramate, ce mai, o best-meticeală demnă de boitanele cele chelbe şi videne! Un purcoi de bani aruncaţi în vânt! Degeaba

Scanned with CamScanner

ne internaționalizăm pe hârtie dacă în realitate dovedim amatorism cras, lipsă de profesionalism, care e cauza tuturor dezastrelor umane, cum spunea Nikita Mihalkov. De altfel, prezența marelui regizor rus la București (și ea cu cântec!) a fost ca un tort de vis, din care o să-i invit și pe cititori să guste cu un alt prilej, când voi expune lecțiile sale. Până atunci voi cometa filmele best-iale ale acestui inutil festival.

Reflexie obiectuală

Nu putem încheia comentariile la B-EST fără să nu spunem că tânărul Cătălin Leescu a încercat să spele rușinea organizatorilor, care l-au sabotat pur și simplu, iar nouă ne-au făcut zile grele și ne-au mâncat mult timp.

E vorba de filmul său **Afterimage**, un scurt-metraj care nu a putut fi proiectat în cadrul festivalului, atunci când a fost programat. Tânărul cineast a dovedit însă bun simț, facilitându-ne posibilitatea de a-i vedea filmul pe DVD. În primul rând este vorba despre o producție independentă. El a făcut acest film cu bani din buzunarul propriu. Maniera filmică e apropiată de tehnica videoclipului.

Filmul are o istorioară, banala poveste de dragoste dintre doi tineri, interpretați de Mădălina Ghițescu și Cristian Popa, dar această povestioară, brodită pe ideea oglindirii și a măștii, căci eroina e un personaj deghizat, este un pretext pentru a putea experimenta o poetică a imaginii sui-generis, printr-o tehnică numită de autor „lucru în reflexie", în sensul de obiect în reflexie, fiindcă tot ce se vede în film este un complex de raporturi între personaje și obiecte. Ceea ce la Chaplin, a cărui artă e definită prin relația lui Charlot cu obiectele, are efect de gag, efect comic, aici are un efect de reflexie, pentru că toate obiectele sunt filmate prin reflexie în oglindă. Oglinda vizibilă și invizibilă constituie suportul unui spectacol vizual șocant, ce ține de poetica suprarealistă. Dar acest spectacol este susținut în banda sonoră de un comentariu subiectiv, de o meditație cu sine și cu lumea înconjurătoare, de parcă ar fi vocea lăuntrică a personajului feminin, dar pe care Leescu o numește memorie obiectivă. Vă aduceți aminte cel rol are și cum funcționează memoria în **Anul trecut la Marienbad**!?

Ei bine, Leescu crede că nu există memorie subiectivă, ci că memoria este numai obiectivă, dat fiind că se raportează la obiecte. După cum și obiectele exterioare se raportează la memorie. Numai că obiectivitatea nu

Scanned with CamScanner

se reduce doar la obiectualitate. Şi să ne gândim numai la idealismul obiectiv, care susţine obiectivitatea ideii absolute, care a dat naştere lumii materiale. Obiectiv înseamnă independent de conştiinţa umană. Ori în **Afterimage** e vorba despre un spaţiu filmic inter-personal, de o dependenţă dintre eu şi obiecte, care se raportează la eu în funcţie de fluctuaţiile memoriei, ale cuvintelor. Ni se spune că acest film a fost „realizat într-o tehnică vizuală specială, folosită pentru prima oară în România". Şi cum s-a ajuns aici? „Pornind de la o premiză SF, filmul explorează şi chestionează noţiunea de memorie obiectivă, încercând să-i traseze limitele. Folosind elemente ale genului «noir», filmul probează pentru prima oară acest tip de memorie într-un spaţiu inter-personal".

Dar tehnica de reflexie a obiectelor nu exclude această inter-dependenţă de care vorbeam, chiar dacă există o reflexie a memoriei. Memoria e ca o oglindă obiectuală, în care se reflectă lucrurile. Această tehnică, s-o numim reflexobiectuală, sau, altfel spus, *obreflex*, poate fi folosită numai în respiraţii scurte. Nu e posibil să faci un film de lung metraj numai prin reflexobiectualizare, fapt de care este conştient tânărul regizor, de aceea el a şi iniţiat un fel de replică la Dogma lui Lars von Trier, un manifest pe care l-a numit **Secvenţe mişto din filme care nu există**, care poate fi găsit pe internet la adresa *indy.to*, acolo unde poate fi văzut şi **Afterimage**. Manifestul lui Leescu este un efect al sărăciei. Iată-l: „Eşti bun, eşti proaspăt, faci altceva decât oboselile româneşti pe care le tot vedem de 20 de ani încoace? Avem nevoie de tine". Ca mai departe, la paragraful **Cum se face**, să avem şi explicaţia titlului acestui proiect: „1. Pentru că nu-ţi poţi permite să faci un film întreg, îţi alegi un scenariu şi faci doar o secvenţă din el. 2. Secvenţa rezultată se supune votului public, aici pe site. 3. Dacă secvenţa e mişto, rămâne în Proiect. 4. Treci la următorul scenariu, îţi alegi următoarea secvenţă".

Afterimage face parte din acest proiect. Premiera internaţională a filmului a avut loc în martie 2007 la Paris, în cadrul ECU 2007 – European Independent Film Festival, iar Cătălin Leescu este singurul filmmaker selecţionat în ambele ediţii de până acum ale acestui festival. E bine să redăm şi felul cum îşi prezintă Leescu sinopsisul filmului său, acea premisă SF: „În anul 2057, Afterimage este proprietatea obiectelor de a reţine ceea ce reflectă. Un artist al memoriei reface un caz special întâmplat cu 50 de ani în urmă, folosind această tehnologie".

Scanned with CamScanner

Dar ce urmează după imagine? Dacă obiectualizarea ar fi obiectivă, ar trebui să nu mai existe iluzie. Adică să nu mai existe cinema, care se face cu imagini, prin care se creează iluzia. Ori totul e imagine, cum demonstra Eduardo de Filippo în **La Grande Magia**, ori totul e realitate, obiectivitate. Dacă arta este iluzie, filmul va fi cu atât mai mult, e fabrică de vise. Dacă memoria nu percepe obiecte, ci imaginea lor, înseamnă că ea însăşi e iluzie. Cătălin Leescu vrea însă să contrazică o astfel de estetică. Cu alte cuvinte, ne aflăm în faţa unui avangardist. Leescu experimentează în stilul curentelor de avangardă de acum o sută de ani, dovedind că avangarda este o permanenţă în artă şi că are uneori un impact vital.

Filme anonimate

Ediţia a treia a Festivalului „Anonimul" a anonimat şi prin programul de scurtmetraje, care a impresionat prin diversitatea lor stilistică şi tematică. Faţă de un lung metraj, avantajul unui scurt metraj este că trebuie să concentreze subiectul pe o idee, că ajunge mai repede la un sens, că nu are burţi, umpluturi, lungimi, care să rarefieze ideea, mesajul.

Cel mai bun scurt metraj a fost socotit **Vremea cireşilor în floare**, al francezului Jean-Julien Chervier, care imaginează o romantică poveste de dragoste între două epave umane, demonstrând că dragostea nu este urâtă niciodată, prilej pentru operator de a realiza un studiu rubensian asupra ineditului cuplu de bătrâni, care se întâlnesc la o manifestaţie stradală. Filmul aminteşte de **Undressing My Mother/ Dezbrăcând-o pe mama** (2004), al irlandezului Ken Wardrop, încununat cu Marele Premiu şi Trofeul DaKino la secţiunea documentar, unde timp de cinci minute este explorat corpul îmbătrânit şi supraponderal al unei femei.

Premii speciale au obţinut **Aşteptaţi, vă rog**, al australianului Chris Cudlipp, despre încercarea unei femei înşelate de a se sinucide, dar ajutorul pe care îl cere serviciului de intervenţii se dovedeşte atât de specios, de ineficient, încât ea trece de la gânduri de suicid la gânduri criminale, descărcând pistolul în meniul mobilului său ultrasofisticat, de parcă ar fi găsit cauza crizei în care se află, şi **Love Close-up**, al românului Sebastian Voinea, care imaginează povestea de dragoste insolită dintre o rusoaică şi un român pe care ea tocmai l-a surprins, fotografiindu-l, în momentul când el voia să se sinucidă. Un alt premiu special a fost acordat filmului SF **Terra**

Scanned with CamScanner

incognita, al elveţianului Peter Volkart, pornind de la cazul unui fizician sibian, Igor Leschenko, care, prin experienţele sale de patafizică, avea să determine căutarea punctului zero de gravitaţie. Tot un elveţian, Clemens Steiger, a obţinut premiul pentru cel mai bun scurt metraj de animaţie cu filmul **Nu s-a sfârşit**. Merită menţionate şi alte scurt metraje, bine dozate ca plastică şi epică, cum ar fi **La mulţi ani** de Marian Crişan, **Mere la cuptor** de Alexandru Mavrodineanu, **Buricul pământului** de Corina Tăutu sau **Tort de Casablanca** de Ana Gabriela Vlad.

Însă scurt metrajul meu preferat din acest program, căruia i-aş fi dat marele premiu, este **Frica domnului G** (2006) de Adina Pintilie, fiindcă ideea şi maniera de tratare m-au dus la filmul lui Lars von Trier, **Cele cinci obstrucţiuni**, un exerciţiu ideatic şi de stil în jurul ideii omului perfect, pe care îl analizează în varii ipostaze, pentru a termina cu întrebarea provocatoare: „Cum eşuează omul perfect?" Un răspuns pare să-l dea tânăra regizoare, pornind de la nuvela **Dublul** a lui Dostoievski, ca şi de la ideea lui Camil Petrescu din **Omul care şi-a găsit umbra**. E singura ecranizare din toată selecţia, ieşind în evidenţă din marea masă de subiecte improvizate prin nivelul profund al conţinutului, oferit de sursele literare. **Frica domnului G** (2006) închipuie cum eşuează omul viitorului, când propria reflecţie în oglindă nu-i mai dă ascultare. Profesorul său i-a implementat teoria că omul vrea să fie fericit, iar a fi fericit înseamnă a fi eficient. Omul perfect al lui Lars von Trier devine aici omul eficient. Acesta este omul erei electronice. Fericirea lui e dependentă de eficienţă. Şi domnul G este eficient, munceşte conştiincios, e respectat de colegi, cu un cuvânt, trăieşte o viaţă perfectă. Până într-o zi când vine la serviciu şi îşi vede dublul la biroul său. Deci omul perfect poate fi înlocuit. De un altul ca el. De aceea, merge la profesor şi-l pălmuieşte, apoi pleacă răvăşit, fără ţinuta impecabilă de până atunci, ca un om oarecare. Această parabolă este tratată în maniera „obstrucţiunilor", chiar în aceeaşi tonalitatea cromatică. Fără îndoială că replici la ideea omului perfect vor mai fi, atâta timp cât omul nu este perfect, eşuează, atâta timp cât el caută fericirea, sau atâta timp cât el se identifică cu omul creştin, care îşi caută mântuirea. În acest sens, este cât se poate de edificatoare replica pe care mama oarbă din **Heaven's Doors** i-o dă lui Ney: „Sunt multe căi, fiule, să ajungi la lumină, dar există una singură care să te orbească".

Scanned with CamScanner

Exerciții adolescentine

Retrospectiva Festivalului „Anonimul" a cuprins și un Medalion „Cristian Nemescu și Andrei Toncu", cei doi tineri care au sfârșit tragic în accidentul de mașină din 24 august. Deși o prezentatoare anonimă a spus că scurt-metrajele pe care le vom vedea sunt rodul lucrului în echipă și al prieteniei, totuși pe Andrei Toncu, sunetist, compozitor, nu-l vedem decât pe genericul filmului **Marilena de la P7**, unde semnează muzica, pe genericul celorlalte filme nu mai apare.

Din cele cinci filme prezentate, patru sunt regizate de Nemescu, unul **Mecano** (2001), un fel de portret neconvențional al unui muncitor, au coregizori pe Daniel Șerbănică și Florin Șerban. Colaboratorii cei mai apropiați ai regizorului Cristian Nemescu (1979-2006) sunt scenaristul Tudor Voican și monteurul Cătălin Cristuțiu. Evident că este vorba aici despre o căutare de echipă, de colaboratori constanți, o dovedește și faptul că a colaborat la cinci filme cu trei operatori diferiți: Daniel Șerbănică, Ovidiu Mărginean și Liviu Mărghidan.

Cu Cristian Nemescu am făcut cunoștință în 2004, când filmul său **Poveste de la scara C** (2002) a fost distins cu Premiul UIP la Angers și Premiul special al juriului la Bruxelles, apoi cu câteva premii naționale. Șocul subiectului vine de la ideea că mama (Cătălina Mustață) lucrează, fără să știe familia, care crede că e o simplă secretară, la o agenție de telefonie erotică și își inițiază fiul ce să facă în lift când întâlnește o fată, să oprească liftul între etaje și s-o posede, așa cum va demonstra și ea mai apoi.

De altfel, obsesiile sexuale ale adolescenților formează și subiectul unui film anterior, **Mihai și Cristina** (2001), cât și al filmului următor, **Marilena de la P7** (2006), mediu-metrajul cu care a participat anul acesta la Cannes, la secțiunea „Semaine de la Critique", alături de colegii săi Cătălin Mitulescu și Corneliu Porumboiu, care s-au întors cu premii pentru filmele lor **Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii** și respectiv **A fost sau n-a fost?**, prezente la secțiunile paralele, „Un Certain Regard" și „Quinzaine des Réalisateurs".

În fond, ideea filmului **Marilena de la P7** aparține lui Cătălin Mitulescu. Deși e vorba tot despre „decreței", filmele lor se deosebesc radical. Mitulescu și Porumboiu au știut să se rupă la timp de înfundătura porno-scatologică, realizând niște tragi-comedii politice.

Scanned with CamScanner

Din păcate, cu Cristian Nemescu timpul nu a mai avut răbdare! A fost stopat când tocmai lucra la primul său lung-metraj, **California Dreaming**, cu starul american Armand Assante, terminase filmările şi era în post-producţie, film care promitea să fie „altceva". Ceea ce a rămas, opera sa propriu-zisă, sunt filmele prezentate în această retrospectivă. Trei dintre ele sunt nişte exerciţii erotice, fapt care le leagă, unul îl continuă pe celălalt, culminând cu Marilena de la P7, puţin mai elaborat, dar care se înscrie în tendinţa fuckyouicistă a filmului românesc, exacerbând vulgarul, mizeria, pornografia, tot ce înseamnă dejecţie umană. Este un exerciţiu de promiscuitate.

Povestea se derulează în jurul unui adolescent, Andrei, care e îndrăgostit de o prostituată, îndrăgostită la rându-i de un „peşte", care o va trăda cu altă poamă şi atunci Marilena se sinucide, tăindu-şi venele. Această melodramă de cartier, un fel de **Domnişoara Nastasia** fără miză politică, un fapt divers în mediile interlope, are totuşi câteva elemente de evadare, care prevesteau o maturizare în creaţia viitoare a lui Nemescu, în primul rând ironia, existentă prin contrapunct, cum ar fi visul lui Andrei, care o vede pe Marilena în ipostază de cosmonaut, coborând dintr-o navă, imagine şocantă, ce contrastează cu zona mizeră în care are loc acţiunea, apoi ideea de introduce în acelaşi mediu mizer, un troleibuz.

E ca imaginea vaporului care trece muntele din filmul **Fritzcaraldo** (1982) al lui Werner Herzog. Ar mai fi contrapunctul muzical dintre lumea înecată în manele şi falşi imitatori ai lui Elvis Prestley şi muzica autentică occidentală. Exerciţii speciale de evadare, în vis, în forback, există mai ales în scurt-metrajul **Mihai şi Cristina**. Nota aceasta de evadare prin ironie caracterizează, de altfel, filmele noului val, iar la Nemescu se vede chiar din primul său film **Kitchitoarele** (2000), poate cel mai bun dintre toate, în care o temă gravă este tratată inteligent, ca un reportaj-anchetă despre lumea ghicitoarelor, opiniile fiind atât de diverse încât finalul e ca un vertij, amestecând personajele care s-au confruntat alternativ: un expert în paranormal (Ion Ţugui), un preot autorizat (Justin Marchiş) şi două ghicitoare in actu, dintre care una a fost la Ierusalim şi la Vatican, unde s-a întâlnit cu Papa.

Filmul este dedicat „nevinovăţiei de pretutindeni" şi consemnează că în timp ce salariul mediu pe lună al unui român este/ era de 1 700 000 mii lei, un ritual de ghicit costa 20 milioane, iar o vrăjitoare care se

Scanned with CamScanner

respectă are zece clienți pe zi! Acest tip de montaj în paralel, dar și prin multiplicarea ecranului, în două sau în patru, va fi utilizat și în **Marilena de la P7**. Sunt căutări, exerciții de stil, de idei, de teme, de subiecte, un mic laborator de creație, care vorbesc despre un real talent, al cărui zbor a fost ucis în față. Moartea năprasnică a lui Cristian Nemescu este o mare pierdere pentru viitorul filmului românesc.

O capodoperă necunoscută

Zilele trecute, cu o mare întârziere, la Cinemateca Română, CNC și ANF l-au sărbătorit pe regizorul Gheorghe Naghi cu prilejul vârstei de 75 de ani, pe care i-a împlinit pe 18 august a.c.

Această întârziere a fost marcată și de compozitorul Dumitru Capoianu, în stilul său original, care, în cuvântul închinat sărbătoritului, și-a manifestat într-o paranteză și un dublu dispreț față de o instituție care neglijează muzica, dat fiind că în genericele din caietul-program el nu era pomenit, deși a semnat muzica și la câteva filme ale lui Naghi, cât și față de felul cum s-a organizat manifestarea, căci sala „Eforie" era goală, cu excepția invitaților lui Gheorghe Naghi. Nici un semn din partea UCIN și altor organizații de cineaști.

Dar și mai trist este că nu au fost prezenți la eveniment tinerii, inclusiv colegi ca Porumboiu sau Mungiu, care pot onora astfel de momente închinate unor pionieri ai cinematografiei naționale, fiindcă ar avea numai de câștigat. Dar aceștia trăiesc în păcatul că de la ei începe cinematografia națională, ceea ce este o aberație stricătoare de adevăr, ba este o tragedie să trăiești în eroare și ignorare, să declari că nu există trecut, înaintași, totul începe de la premiul lui Cristi Puiu încolo. Ei nu cunosc cineaști ca Gheorghe Naghi, care este pionier în multe domenii. Cei care îl cunosc, precum Călin Căliman, îi găsesc merite de pionierat în domeniul filmului pentru copii. Sau în acela al distribuției, filmele lui Naghi fiind o arhivă actoricească, unde se pot găsi mai toate vedetele scenei românești.

E bine și așa. Căci Naghi a semnat 9 filme pentru copii, unul mai apreciat ca altul, dovadă și salba de premii internaționale cu care au fost încununate, cum ar fi **Dumbrava minunată**, premiat la Moscova în 1980, care a adus în săli atâția spectatori cât toate filmele Noului Val la

Scanned with CamScanner

un loc! Dar prioritare sunt, cred, ecranizările realizate de Naghi după Caragiale, un pionierat demn de o mai nobilă pomenire şi e suficient să amintim că filmul **Telegrame**, realizat împreună cu regizorul Aurel Miheles (absent de la eveniment!), a fost nominalizat în anul 1960 la Palme d'Or, pe când alde Mungiu nici nu se născuseră.

Dar ceea ce le poate oferi o veritabilă lecţie acestor tineri umflaţi de premii este pionieratul lui Gheorghe Naghi în privinţa *realismului magic*, cum ar spune Márquez, creat de el în filmul românesc. Le-aş sugera unor regizori tineri cărora li s-au pus această pecete, precum lui Cătălin Mitulescu, pentru **Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii**, să vadă filmul lui Naghi **Doi bărbaţi pentru o moarte**, care este o capodoperă de realism magic, pe linia altor filme realizate de Naghi după scenarii semnate de Nicolae Velea şi Fănuş Neagu, scriitori ai realismului magic, cum ar fi **Lumină de iulie** şi **Vremea zăpezilor**.

Dar marea surpriză, după aproape 38 de ani, este acest miraculos **Doi bărbaţi pentru o moarte** (premiera: 9 martie 1970), care poartă marca scenaristică a lui Süto Andras, un scriitor fără egal, a cărui contribuţie în cinematograful românesc este inestimabilă. Toate scenariile sale sunt unicate, perle cinematografice. Süto Andras introduce în filmul românesc un spirit filosofic de natură hasidică, aş spune, extras însă din lumea satului românesc, din înţelepciunea populară, aşa cum procedează un Isaac Bashevis Singer, scriitor încununat cu Premiul Nobel, în **Ghimpl Netotul**. Şi eroul filmului, Demeter, este un fel de...netot, care trăieşte într-un plan real şi într-unul metafizic, cum genial le leagă momentul învierii lui Demeter, după ce fusese executat. El a înviat pentru că n-a putut să moară chiar aşa, fără să-şi mai vadă o dată dulcea nevestică, pe Marişca. Povestea realistă, cu doi băieţi iubeau aceeaşi fată, care va naşte un copil făcut cu unul, dar îl creşte celălalt, care se însoară cu fata, este dublată de o mistică sui-generis, în momentul când trupele de ocupaţie germane trebuie să-l execute pe Demeter pentru că a pus steagul românesc pe turla bisericii, dar când comandantul află că e ungur, cere trupei de execuţie să găsească un înlocuitor român, care să fie împuşcat în locul lui Demeter. De aici apare planul cu adevărat magic, în care ura se amestecă poetic cu iubirea, cu prietenia şi până la urmă cu frăţia, cum sugerează ultimul cadru când cei doi bărbaţi, care au ales aceeaşi

Scanned with CamScanner

moarte demnă, sunt împuşcaţi câineşte şi îşi dau ultima suflare pe câmp, în arătură, în pumni cu pământul gliei.

Pentru un asemenea mesaj, cred că ar trebui ca acest film să fie proiectat în Parlament şi mai ales pentru şovini, în orice caz pentru membrii UDMR, căci au de învăţat de la un geniu ca Süto Andras, dacă alde Mare Belea (Marko Bela) nu se cred deasupra geniilor. Nenorocirea momentului politic şi cultural românesc actual vine de acolo că reprezentanţii lui, de la Băsescu la Patapievici, nu cunosc valorile reale ale acestui popor, nu cunosc capodoperele creatorilor români. Au inventat măgăria cu „expiraţii" şi tot ce nu intră în sfera lor de interese, nu face parte din camarila lor, este marginalizat. Numai o minune i-ar face să aprecieze astfel de filme pe muzica potrivită a lui Dumitru Capoianu, muzică inspirată, pe care, din fericire, i-o respectă străinii, care au inclus-o în programele lor prezentate la Festivalul enescian.

Şi cât este de potrivită muzica în faimoasa secvenţă a dansului lui Demeter din cârciumă, un dans sălbatic, pe un ritm şi cu mişcări atipice, la care participă toată suflarea cu bătăi ritmate în mese sau pe pereţi, aşa cum sunt şi bătăile de început, din primul cadru, când, prin lovirea a două beţe, sunt ademenite berzele. Acest dans arhaic poate fi foarte bine comparat cu cel al lui Zorba grecul din filmul lui Cacoyannis şi ar fi fost poate tot atât de celebru dacă filmul lui Naghi nu ar fi fost interzis imediat după premieră, cenzorii comunişti de atunci, cu Constanţa Crăciun în frunte, dar şi cu o coada de topor ca Hegeduş, cerând să fie schimbate numele ungureşti de pe generic, adică lui Süto Andras să i se spună Sandu Andrei, de exemplu. De ce nu se face dreptate în cazul unui asemenea film? De ce UCIN, care cunoaşte povestea lui, nu-i organizează o nouă premieră? Sau de ce CNC şi Româniafilm nu-l difuzează în regim de film nou, de capodoperă necunoscută, facilitându-i cel puţin un program de Cinematecă?

Acest film merită toate eforturile, căci este o operă preţioasă, un document de aur al filmului românesc, apreciat în epocă în Germania de est şi alte ţări unde a apucat să fie difuzat. Tare m-aş întreba dacă ICR ar promova un asemenea film ca **Doi bărbaţi pentru o moarte**, dacă jurile de la Cannes şi aiurea mai pot fi sensibile la o peliculă alb-negru, cu o imagine de sărbătoare a lui Nicu Stan, ce creează o portretistică demnă de neorealismul italian, la o demonstraţie de limbaj nocturn, căci acţiunea filmului se petrece într-o noapte, sau la nişte actori dumnezeieşti,

Scanned with CamScanner

precum Matei Alexandru, Monica Ghiuță și Ilarion Ciobanu, protagoniștii filmului, care parcă fac aici rolurile vieții lor. Sunt atât de convingători în personajele lor incredibile, scoase într-adevăr dintr-o realitate mitică, de un dramatism simbolic, încât îți vine să spui că, după acest film, nu s-a mai creat nimic, de parcă ar fi realizat chiar azi, acum, deși un cineast-etalon ca Gheorghe Naghi este total marginalizat, n-a mai fost pe platou din 1991, nimeni nu l-a mai chemat să-i dea de lucru, să tragă un cadru, să-i ceară o părere, el, care ar putea să țină o lecție infinită despre magia cinematografului și a filmului românesc.

Legea lui Sergiu Nicolaescu

Recent, la Uniunea Autorilor și Realizatorilor de Film, s-au petrecut noile alegeri în care, așa cum era de așteptat, Sergiu Nicolaescu, președintele Uniunii, s-a reales în funcție, cu concursul benevol și entuziast al întregii adunări generale, care și-a spus, „ia să vedem acum, că Nicolaescu e la ciolan, e cogea senator PSD, va face ceea ce a promis?" Și a promis multe. Atât de multe încât celălalt multivorbitor al UARF, dom' colonel, nu a mai avut șansa să demonstreze cum „cultura e motorul națiunii".

Adică i-a retezat-o șefu', dat fiind că ceea ce avea de spus domnia sa era cu mult mai important, plus că nu e timpul de orații. Alegerile ca alegerile, mai ceva ca în Caragiale, care n-a avut ideea lui Mitrea și Geoană să pună la cale participarea la guvernare într-un closet, fapt care s-a auzit și la New York, unde mă aflam (vezi art. **Andrei Șerban și toaleta României** în vol. **I'm Sorry, America**), dar să vedeți „cheistonul", vorba lui nea Alecu. Dat fiind că e greu în România să mai existe vreo instituție care să fie altfel decât formală, important, very important, în contextul când și lupii tineri cer schimbări radicale, e faptul că Sergiu Nicolaescu a declarat război mafiei din cinematografie, în special celor care înșfacă sălile de cinema, cât mai ales CNC-ului! Deși ideea e veche, acum domnul senator e mai hotărât ca nicicând să facă o nouă lege a cinematografiei, și chiar să o și aplice!

După domnia sa, cinematografia la ora actuală funcționează alandala, fără să aibă o asemenea lege, o lege organică, făcută de un cineast ca el, cu multă experiență, nu de funcționari și mușuroaie (Vezi eseul numit **Muntele și mușuroaiele**, de care Tudor Caranfil nu avea idee, deși Nicolaescu i-a oferit cartea **Orient Express**, unde se află acest eseu ca prefață. De altfel, Caranfil – a nu se citi Caramfil, un sergent, care a dat numele unei străzi în

Scanned with CamScanner

Bucureşti! – nu avea idee nici de volumul **Filmele Noului Val**, pe care l-am închinat generaţiei Palme d'Or, el atârnând de faza când am numit-o generaţia fuck you). Cineastul number one al cinematografiei naţionale, construit pentru a fi un star hollywoodian, suferă din pricină că muşuroaiele au invadat cinematografia, iar acum se aude că unul dintre ele, Cristian Mungiu, va deveni, dacă nu a şi devenit deja, consilierul ministrului culturii şi va trage şi mai abitir sforile, ceea ce înseamnă că el şi celelalte muşuroaie din tabăra lui vor pune mâna pe CNC. O scrisoare deschisă a şi fost pusă în circulaţie, făcând parte din strategia acestei reformări, prin care caiafele vor cere jupuirea lui Eugen Şerbănescu, ce tremură în post, fiind ca şi sigur că dacă nu joacă aşa cum i se va cânta de către muşuroaiele de la centru şi adiacente, va zbura! Vin lupii tineri!

Problema care s-a discutat cel mai aprins la adunarea UARF a fost concursul de scenarii, despre cât de defectuos se desfăşoară competiţia de finanţare a filmului românesc. Se ştie că actualul statut de funcţionare a fost aspru criticat de chiar preşedintele juriului din acest an, Cristian Mungiu, care a cerut desecretizarea concursului, după ce acest lucru era în vigoare mai an, dar tot un muşuroi ca el a lovit şi a cerut secretizarea lui şi o ţinem tot aşa, din secret în nonsecret. Nicolaescu a spus că atâta timp cât va fi el senator o să facă o lege de fier, începând cu o nouă modalitate de a finanţa filmul românesc. În primul rând este inadmisibil să se accepte în juriu persoane neprofesioniste, care n-au făcut la viaţa lor un film, şi s-a dat exemplul unei veşnice abonate, Viorica Bucur. Cum să decidă o gâsculiţă ca ea cine să fie finanţat şi cine nu?!

Membrii juriului trebuie să fie aleşi de Uniuni, de bresle. Apoi ei nu trebuie să aibă ultimul cuvânt, spunea Nicolaescu, juriul ar trebui să dea numai un aviz, da sau nu, dacă scenariul cutare merită sau nu să meargă mai departe, nu să-l noteze, fiindcă notele sunt dirijate de grupurile de interese, căci nu e membru care să nu ştie al cui e scenariul X secretizat. Secretizarea lui Mungiu e o falsă problemă. Dovadă că rezultatele oricărui concurs se amână până se trag toate sforile, până se ştie bine a cui e un scenariu, cine trebuie să câştige şi cine nu.

La fel ca şi concursul HBO-APFR, o altă făcătură, formă dată cu sclipici, pentru ca să se ascundă public cine ia de fapt banii. Mascaradă pusă la cale de alt muşuroi uns cu alifii, Tudor Giurgiu. După faza avizului, a continuat Nicolaescu, ar urma ca o comisie de specialişti să cântărească totul în funcţie de scenarist, regizor şi actorii filmului înscris

Scanned with CamScanner

în competiție, să prevaleze substanța subiectului și valoarea celor implicați în proiect. Plus că CNC-ul nu dă grosul, ci doar o parte din bani, restul ține de producătorul care a propus proiectul respectiv.

Problema este cum se va implica UARF în acest mecanism, în această lege de funcționare a banilor, când această Uniune e o semiinstituție fantomă, adică fără mijloace, ca și UCIN, care se chinuiesc să funcționeze în serviciul cineaștilor români. Sergiu Nicolaescu a promis însă că o să impună această nouă Lege a cinematografiei, cum se tot bate în piept de 20 de ani, a promis că va rezolva problema cinematografelor, cum a făcut-o și într-o altă legislatură, a mai promis marea fără sare, dar mai ales a anunțat cu concurs de ridicare a unui monument al cinematografiei care să fie amplasat între cei trei copaci bătrâni din fața clădirii CNC. Asta ne mai lipsea, un monument, când zilnic cineaștii își fac monumente între ei. Să vedeți când vor împânzi cinematografia monumentele mușuroaielor!

E limpede că Nicoleascu are de înfruntat o generație care, așa cum spunea Tudor Caranfil, „nu este de căcat, ci o generație care a obținut Palme d'Or". Așadar, Muntele cinematografiei naționale riscă să nu se mai vadă din cauza mușuroaielor, care au devenit delușoare, ce se împăunează ca munții și ca mâine acoperă tot orizontul. Așa cum arată numeroase cazuri din istoria culturii, panașul poate să înăbușe opera, iar muntele se prăvălește peste sine, așa cum s-a întâmplat la Athos, când a apărut Fecioara Maria și piscul Athon, cu templul lui Apollo, s-a prăbușit în mare. Șansa Muntelui nostru este că Dosia nu e fecioară.

Marele Arlechino nu mai e

Ultima oară l-am întâlnit pe Gheorghe Dinică, n-o să vă vină să credeți, la vernisajul expoziției lui Mirel Zamfirescu, **Trupul și ființa**, prin care s-a redeschis Sala Dalles, mai exact, pe 4 iunie, așa cum am scris la timpul respectiv. A fost o reîntâlnire neașteptată și pilduitoare, fiindcă „Gigi" sau „nea Gigi", cum îi ziceau apropiații, arăta marcat de o extremă oboseală, dar cu același zâmbet al său superior, peste vremi, cu care nu mă îndoiesc că a și murit pe față. Iar vorbele lui luau în răspăr tocmai aceste vremi, comparativ cu expoziția unde ne aflam și despre care, zicea el, „doar aici ne e salvarea".

Ciudat, dar mi s-a părut de o singurătate copleșitoare, acum îl decupez și parcă nu mai văd pe nimeni în jur, decât pe el și arlechinul lângă care se afla, lucrarea lui Zamfirescu numită **Scamatorul**. Parcă era o imagine

Scanned with CamScanner

predestinată, fiindcă pe retina mea interioară Dinică a fost şi rămâne Marele Arlechino al spectacolului românesc. Care nu a mai cunoscut un saltimbanc atât de perfect ca el. Cred că şi când mama lui l-a născut, într-o mahala din Bucureşti, la finele anului 1933, de sărbătorile Crăciunului, dar a fost declarat la 1 ianuarie 1934, el făcea scamatorii. De altfel, „toată copilăria mea am fost un năzdrăvan", cum mărturiseşte chiar el. Dinică a făcut istorie nu numai în teatru şi film, dar şi în cârciumile Bucureştiului, cum ar fi „Şarpele roşu", fiind unul dintre cei mai neîntrecuţi boemi din toate timpurile, aşa cum reiese şi din melodiile pe care le-a înregistrat cu Ştefan Iordache, alt mare scamator al artei româneşti.

De Ghoerghe Dinică, despre care mulţi spun că a fost Robert de Niro al nostru, mă leagă esenţa creaţiei. Eram student la IATC şi făceam practică la TNB, unde David Esrig monta spectacolul **Trei gemeni veneţieni**, pe un cunoscut text de *commedia dell'arte*, scris de Antonio Matiuzzi. Eu eram pe rol de asistent. Şi îmi notam tot ce se întâmpla. Făceam mai mult decât un caiet de regie, făceam romanul unui spectacol. Iar Gigi îl juca pe Arlechino, în timp ce Marinuş, adică Marin Moraru, pe toţi cei trei gemeni veneţieni. Gigi şi Marinuş constituiau un cuplu pe care teatrul românesc nu l-a mai cunoscut, sudat tot de Dodi (David Esrig), pe alte texte însă, **Nepotul lui Rameau**, montat la „Bulandra", şi **Troilus şi Cressida**, la „Comedia".

De altfel, cei trei artişti, Dodi, Gigi şi Marinuş, formau un cerc închis, o lume a lor, ermetică, ocultă chiar, ruptă de restul lumii, cu un comportament bizar, care îi singulariza. Aveau replici memorabile, de antologie a umorului sec. Superioara lor modestie era un reper pentru noi, studenţii IATC. Nu se amestecau cu mitocănimea. Constituiau un fel de elitism benefic. Mi-aduc aminte cât de greu am obţinut un interviu de la nea Gigi pentru revista „Gong"! Vorbele pe care le rostea erau extrem de preţioase. Vorbea în şarade, în maxime şi paradoxe. Ducea o viaţă foarte izolată, închisă în sine. Era foarte greu să-l scoţi din acest regim, să-l faci să se deschidă. Aceşti oameni şi-au creat o legendă, fără ca din sfera lor ocultă să răzbată vreun secret. Nici măcar la ce lucrează nu se ştia. Iar când se afla, toată lumea era curioasă când va fi premiera. După **Nepotul lui Rameau**, antologicul cuplu, Gigi – Marinuş, era aşteptat cu nerăbdare să fie văzut în această farsă a lui Matiuzzi, dar spectacolul nu avea să mai aibă premiera, neînţelegerile dintre regizor şi conducerea TNB de atunci sfârşind cu plecarea lui Esrig din ţară.

Scanned with CamScanner

Dar ce-am văzut eu atunci e de neînchipuit. Zeci de repetiții geniale. Toate capodopere comice.

De multe ori Esrig m-a rugat să public acel jurnal al repetițiilor. Oare de ce n-am făcut-o până acum? Poate fiindcă l-am pierdut, căci altă explicație nu am. Cine m-a oprit să-l public? Ciudat, cum n-am mai dat peste acest Jurnal! Ori mi-a fost furat, ori l-am ascuns bine în maldărul de manuscrise de la mansardă, ceea ce e ca și pierdut pentru mine. Cine să se ocupe de ce lăsăm în urmă? Era o lecție despre *commedia dell'arte*, altfel spus, despre esența teatrului, dat fiind că acest gen, *commedia dell'arte*, este turnata lui. Pentru mine Gheorghe Dinică a rămas veșnic Marele Arlechino, iar această structură de „derbedeu universal", cum spunea nea Gigi, i-a marcat toate rolurile din film și teatru.

Nu mă îndoiesc că dacă soarta l-ar fi dus la Hollywood, era cel mai fantastic personaj negativ al unor thrillere sau chiar filme horror. Americanii n-au avut un Al Capone ca el. Nici un Clyde sau Dillinger, nici un „ticălos" sau un „dur" din familia lui Charles Bronson. Cât despre **Naşul** lui Coppola, regreți că acest film nu poartă și pecetea lui! Dacă românul Edward G. Robinson, cu un facies plăcut, a avut un succes notoriu în atâția gangsteri, vă imaginați ce succes ar fi avut Dinică cu fața lui!

Recent am scris despre filmul lui Geo Saizescu **Secretul lui Bachus**, căutați să-l vizionați doar pentru a vedea ce rol memorabil face Gheorghe Dinică, fără egal în arta spectacolului românesc. Cum joacă el acolo o canalie aflată azi la guvernare sau în parlamentul României! Iar replicile sunt demne de Marele Arlechino, fiindcă sunt seci, pișichere, scurte, șuierate, viclene, maliționse, exact ca ale personajului etalon al teatrului mondial, Arlechino. Tot un fel de Arlechino făcea Dinică și din Kadâr, la fel era în rolul antologic din filmul **Cu mâinile curate**, când strigă: „Nu trage, dom' Semaca, sunt eu, Lăscărică!" Dar ce partituri a făcut în Stănică din **Felix și Otilia** sau în Diplomatul din **Prin cenușa imperiului**! Cred că toți spectatorii din ultimii 50 de ani au câte o imagine în acel fișier al memoriei numit Gheorghe Dinică!

M-aș bucura să păşesc pe o stradă care să-i poarte numele. I-aș simți respirația în firele de iarbă ieșite din caldarâm. „Ticăloșii rămân, obișnuia el să spună, oamenii buni se duc". Nea Gigi a fost un om bun, tare bun, și nu mă îndoiesc că va face năzdrăvănii și la sânul lui Dumnezeu, unde se află acum!

Scanned with CamScanner

Qui prodest?

Am întâmpinat inițiativa „Un altfel de cinema" sau Eurocinema de la Tinerimea Română cu entuziasm, dar și cu rezervă, după ce am văzut primul grupaj de filme prezentat, afirmând că, dacă o să continue cu o asemenea ștachetă imatură, există neșansa ca filmele să fie proiectate doar cu autorii lor în sală. Nu a trecut prea mult timp de atunci și iată că săptămâna trecută, când au fost programate în „premieră" două documentare de artă, produse de Editura Video: **Ion Nicodim – Trecătorul Pământului** (20 min.) și **Cvartet pentru lavalieră** (54 min.), s-a întâmplat să fie în sală doar autoarea lor, Anca Damian, doi prieteni de-ai ei, eu, care vin din datorie, și neînfricatul Croco, proiecționistul, care e obligat să stea la orice proiecție, nu-i așa?!

A mai fost prezent un timp și managerul acestui proiect, actorul Constantin Fugașin, care n-a mai rezistat să vadă proiecția și a plecat. Nu, dragă Costel, ar fi trebuit să ne dai exemplu, să dai dovadă de rezistență la ideea ta, să reziști până la sfârșitul proiecției, cum am rezistat eu, să te pui adică în pielea spectatorului și să te întrebi de ce nu vin tinerii la un atare „altfel de cinema"?!

Evident că filmele sunt o mostră de schizofrenie, dar mie îmi place schizofrenia, când e creatoare, ca în cazul lui Don Quijote sau Van Gogh, nu distructivă, ca în acest caz. Dacă filmul despre Ion Nicodim, realizat în 1998 (gogoașa că e în „premieră" cine o înghite?!), mai merge, deși nu putem să trecem cu vederea un fapt inadmisibil pentru un cineast cu experiență ca Anca Damian, care mai e și cadru didactic la UNATC pe deasupra, și anume banda sonoră a filmului, în care muzica acoperă total confesiunea artistului (atât de prețioasă, când el e plecat în lumea umbrelor!), al doilea documentar, în schimb, nu mai merge deloc, e un cvartet spart! De fapt, e un experiment aberant despre un trio, un băiat și două fete care intră într-o vitrină de forma unui lift și se masturbează, în timp ce spectatorii, prezenți prin aplauze, admiră spectacolul din cușca păcatului. Experiment gândit probabil pentru Cartea recordurilor, pentru că în cușcă e posibil să se termine aerul. Și, fără aer, știm ce se întâmplă cu orice viețuitoare. Înainte de a intra în acest lift, îi vedem pe eroi pregătindu-se, una dintre fete exersând masturbarea la duș, alta în mașină, băiatul prin stații de autobuz. Apoi se întâlnesc și intră în liftul morții.

Scanned with CamScanner

Dacă acesta ar fi scenariul, deşi totul e confuz, nu se înţelege nimic, ceea ce am povestit aici e contribuţia mea la joc, te întrebi: De ce o fac? Ce sens are toată această sinucidere în grup, în ritm muzical şi convulsii dansante!? Sunt cei trei nişte sectanţi? Nu reiese de nicăieri. Vezi doar cum trăiesc cu intensitate păcatul masturbării.

Scenele din acest lift de sticlă mi-au amintit de filmul **Elevator** al lui George Dorobanţu. Dar dacă aici cei doi tineri rămân blocaţi în lift şi se consumă o dramă existenţială, cu un final parabolic, dimpotrivă, la Anca Damian cei trei sunt chipurile artişti, creatori, care ne oferă un spectacol de lavalieră, prin care îşi emană icniturile trăirilor lor. Astfel de experimente e bine să le ţină artiştii la ei acasă, în sertar, nu să ne ia nouă timp preţios din viaţă, fără să ne comunice nimic, fără să înţelegem de ce unora li se oferă de toate, un studio video, bani, aparatură, timp, tot ce vor ca să-şi împlinească un proiect, fără să le pese de rezultat?! Dacă nu faci un film pentru oameni, atunci pentru cine îl faci? Nu-l mai expune!

Să spuneam că filmul Ancăi Damian este o operă de artă abstractă ca la MoMA. Am văzu la acest faimos muzeu newyorkez zeci de experimente. Sunt etaje întregi unde se expune numai artă experimentală, de toate soiurile. Există chiar şi o sală dedicată experimentelor plastice pe bază de film. Da, dar nimeni nu te obligă să stai în faţa unei lucrări 54 de minute. Acolo vezi, în acest interval de timp, 50 de lucrări experimentale. Ai posibilitatea să alegi, să combini, să participi, să fii coautor cu imaginaţia. Deci nici o clipă nu te plictiseşti. Vezi cartea **În căutarea portretului ideal**, unde dau numeroase exemple de acest fel. Şi toate sunt experienţe independente.

Dar aici, în cazul Damian, e vorba de bani publici şi nenorocirea cu noul val este că filmele lor se nasc moarte, adică nu au spectatori. Fiindcă nimeni nu se întreabă când aprobă un proiect, qui prodest? Dacă aceşti copii ar trăi la Hollywood, n-ar avea nici o şansă, un Mungiu, un Caranfil, un Puiu, un Muntean, cărora aici li se face cadou proiect după proiect, ar muri de foame acolo! Am arătat ce verdicte negative a primit **432** din partea americanilor. Acolo n-ar avea niciodată şansa unei conjuncturi politice precum cea de la Cannes. Aşadar, problema se află la start, la proiect, cine dă banii pe capriciile unor copii? Bun, Anca şi-a făcut damblaua, s-a jucat, dar de ce nu o face pe banii ei?! Şi ambiţia sa nu se opreşte aici. A mai comis un lung metraj de ficţiune, am arătat cât de încrucişat, şi cine ştie ce ne mai pregăteşte?!

Scanned with CamScanner

Dacă nu regret că am fost la acest aberant experiment, de „vină" este expoziția de icoane pe lemn și sticlă și de artă naivă de la parterul clădirii Tinerimea Română, o expoziție pascală, organizată de Centrul Național pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale, în care expun lucrări admirabile unii dintre cei mai de seamă artiști de gen, o sinteză a creației populare stilizate. Fiecare lucrare are ceva aparte și dovedește o măiestrie cu adevărat demnă de tradiția noastră bizantină. Unele sunt deja compoziții sau interpretări personale. Citabile fiind mai toate lucrările realizate, am să-i numesc doar pe cei care mi-au reținut mie atenția: Nicolae Pătru, Ioan Măric, Calistrat Robu, Maria Colhon, Gabriela Arsene, Cecilia Cișmașu, Vasile Marin, Ina-Diana Panamarciuc, Sergiu Pârvu, Andreea Gherasim și alții, plus lucrările grupului de elevi de la Școala nr. 1 din Chitila. Ar fi bine ca cineaștii români care ne prezintă „un altfel de cinema" să ia aminte și la un asemenea spectacol de icoane care nu denaturează creația și credința, care se adresează sufletului omenesc.

*

Tot la Eurocinema am mai văzut o producție a Editurii Video, un film naiv, dar ambițios, numit **Gumelnița, Bucșani – O nouă lume, același început**, regizat de tânărul absolvent al UNATC Daniel Simion. Dacă ideea este inedită, respectiv o reconstituire a civilizației gumelnițene, care este o cultură neolitică din sec. V î.H., realizarea este total neviabilă, ba chiar ridicolă. Dincolo de faptul că a devenit o boală tentativa de a arăta lumii că civilizația geto-dacă se află la baza civilizației europene și mondiale, o schizofrenie venită din capul unui român americanizat cu nume de Napoleon, acum ni se mai oferă și o altă „zonă de acces" către această nebunie.

Deși cercetările științifice au arătat că Gumelnița este o cultură proto-europeană, demersul vizual al cineastului este neconvingător. Apelând la formula docudrama, tânărul regizor a vrut să ne arate plastic, prin folosirea unui grup de meșteri-actori, cam cum trăia și cu ce se îndeletnicea comunitatea gumelnițană. Și a ieșit o comunitate cam glumeață, care își ridica locuințe pe piloni, ca la Veneția, apoi le dădea foc, ca să experimenteze descoperirea focului! Mai mult, Daniel Simion o introdus și un comentator (actorul Gabriel Spahiu), care se plimbă printre meșterii „glumețieni" și comentează ceea ce ei fac. Comentatorii de pe Discovery sunt implicați în subiect, dar subiectul nu este reconstituit cu actori, este redat ca atare, nud, original, autentic. Aici însă, în loc de

Scanned with CamScanner

autentic, avem o făcătură actoricească, dublată de explicații redundante, despre o ipotetică civilizație. Rezultatul e de două ori pleonastic.

Snobiile Gopo

Culmea snobismului este să imiți Gala Premiilor Oscar într-o groapă! Efectiv, premiile Gopo s-au decernat într-o înfundătură, într-un capăt de lume, în hala unui şantier aflat în zona Floreasca şi numită prețios Studio Fratelli. Bine că n-a plouat că nu s-ar mai fi putut ajunge acolo, drumul e desfundat, numai gropi şi praf de un metru! Dar înăuntru era... leopardul! Evident, totul a fost prețios, ca să nu spun oțios, în acest eveniment la care au participat sute de oameni din lumea filmului şi nu numai. N-au lipsit nici paranghelistii, bineînțeles. Păi dacă era prezentă şi Mona Muscă, ce mai vreți!? Toată lumea era îmbrăcată la frac şi rochii de bal mascat şi în momentul când gogoaşa numită Bostan a început să crape, ajutată şi de țuțărul ei, Damian, Sergiu Nicolaescu n-a mai rezistat, s-a ridicat demn, ca un comisar ferm, şi a plecat, sfidând toată adunătura.

Cred că acelaşi lucru l-ar fi făcut şi Gopo, dar mai sigur e că Gopo nici n-ar fi venit, el se răsuceşte în mormânt fiindcă nişte inconştienți i-au confiscat imaginea şi nu fac nimic pentru Opera lui. Efectiv, Gopo e un mare necunoscut, generația care organizează această caricatură premială nici nu i-a văzut filmele. Mai mult, nici n-au avut curiozitatea să vadă albumul pe care l-am scos, numit **Privirea lui Gopo**. De ce? Fiindcă le încurca aranjamentele, fiindcă premiile erau de mult date, iar recent am avut o experiență şi mai tristă în America, atunci când un producător mi-a spus că nici n-a auzit de Gopo, fiindcă România nu a făcut nimic pentru el, adică nici un film semnat de Gopo, fie cu actori, fie desen animat, nu a fost difuzat în America!

Mai mult, filmele lui Gopo nici măcar nu sunt în proprietatea statului român, ci a unui om de afaceri! Aici e problema, dle Tudor Giurgiu, ce facem pentru Gopo, dacă tot i-am confiscat imaginea!? E un mare cineast total necunoscut şi de generația voastră, pusă numai pe băşcălie, cum a fost prezentarea agramată a actriței Maria Dinulescu, dar şi de cinemond. De ce statul român, recte ICR, nu face o săptămână Gopo în Franța, în Anglia, la New York, peste tot unde are filiale?! Altfel degeaba vă adunați şi vă gratulați, totul seamănă a snobism chior, făcut să se bucure Ioana Bulcă pentru că, în sfârşit, i s-a acordat premiul pentru rol secundar! Ce-ar fi făcut Gopo dacă ar fi fost martor la mascarada asta? Exact ce-a

Scanned with CamScanner

făcut când a primit Palme d'Or. L-a pus pe Omuleț pe o oliță și înapoia lui a desenat o frunză de palmier, ca să-i facă vânt. Sau îl urca pe Omuleț pe un soclu și-l punea pe vine.

Sunt multe desene care exprimă atitudinea lui Gopo față de mascarada laurilor, dat fiind că el știa bine culisele, felul cum se aranjează astfel de premii. Și e suficient să spunem că n-ai de unde alege dintr-o recoltă ca producția românească de filme. Premiile Oscar se recoltează din 800 de filme pe an, iar ale noastre din 8! Așa că toată lumea a luat premii, exact ca la Cântarea României! Care e diferența față de spectacolele comuniste? Snobismul. Fracul. Iluzia că se adună lumea bună. Iluzia libertății, că e plină hala de camere de luat vederi și ziariști cu caș la gură, care, în afară de înjurături, încă n-au învățat limba română. Iluzia lui Tudor Giurgiu care a făcut apel să fie pace între dobitoace, să se împace lichelele din toate generațiile între ele.

Scanned with CamScanner

N-am aflat nimic nou din această Gală, totul a fost previzibil, chiar şi supărarea organizatorului că evenimentul a fost boicotat de TVR, unde el a fost director general! Dar el de ce a boicotat cel mai bun film al anului 2008, **Legiunea străină** al lui Mircea Daneliuc, ignorându-l complet? Până şi **Schimb valutar** al lui Nicolae Mărgineanu a fost mai bun decât răspremiatul **Restul e tăcere** sau decât **Boogie**, o făcătură! Ca şi **Cocoşul decapitat** pentru care Radu Gabrea ar fi trebuit să primească fie un şut undeva, fie un Omuleţ decapitat! Nimic nu a fost în spiritul lui Gopo. Dacă era, ar fi trebuit ca Marele Premiu să fi fost acordat lui Shakespeare, pentru că titlul snobismului film a fost luat din gura lui Hamlet, fără să fie pus în ghilimele, cum ar fi fost corect. Şi acest lucru este o faţă a snobismului românesc, care are acest năravcă ia fără să întrebe, confiscă fără să o merite.

Şi oare de ce nu se spune esenţialul şi anume că spectatorii sancţionează cumplit filmul românesc, în timp ce profitorii se laudă şi defilează cu premiile internaţionale?! Încununate cu cele mai mari premii, aceste filme nici nu există în ţara lor, sunt aproape zero la capitolul box-office, adică încasări şi audienţă. Atunci pentru cine le faceţi, snoboilor? Pentru cine luaţi premii sau pentru ce le mai daţi?!

Chestii, socoteli

Titlul acestui articol împrumută o expresie a personajului Bumbescu zis Bachus (Ştefan Mihăilescu-Brăila) din filmul **Secretul lui Bachus** (1984) de Geo Saizescu, film ce a avut recent o relansare în forma digitală, la The Light Cinema din Liberty Center, un nou Moll, care are şi o sală de cinematograf. Proiecţia a avut însă defecţiuni, deşi sunetul s-a dovedit superior filmelor româneşti postdecembriste. Din capul locului trebuie să spunem că prin acest film putem judeca o epocă, o societate şi o cinematografie, cu plusurile şi minusurile ei. Filmul pare construit cu suişuri şi alunecări, ca un balon care este umflat, tot mai umflat, apoi răsuflă şi se dezumflă. Şi se dezumflă în momentul când eroul, ziaristul Victor Mirea (Emil Hossu), începe să acuze lumea coruptă, care îi dăduse până atunci şi lui să sugă, dar el era în legătură cu miliţia, care vine şi-i arestează pe răufăcători, însuşi capo mafioso, numit Cercel, sinucigându-se.

De altfel, acest personaj, jucat impecabil de Gheorghe Dinică, este şi cel mai reuşit. Neconvingător este însuşi eroul, dar mai ales iubita lui, Bica, jucată neinspirat de Rodica Mureşan, dovadă că în **Secretul lui**

Scanned with CamScanner

Nemesis (1987), un fel de continuare a **Sectetului lui Bachus**, regizorul o înlocuieşte cu Carmen Galin. Filmul e rupt în trei, o introducere kilometrică (povestea de dragoste chinuită, artificială, dintre Mirea şi Bica), povestea lui Bachus et co. şi partea tezistă, adică finalul. Unde cred că Titus Popovici, scenaristul, a greşit flagrant? În construirea personajului Bachus. La un moment dat, Bachus îi mărturiseşte lui Mirea care este secretul lui, pentru ce preschimbă apa în vin, ca Iisus Hristos, cum era socotit în epocă personajul real, fiindcă scenariul porneşte de la un caz faimos în acei ani, „cazul Ştefănescu". Şi care ar fi secretul lui Bachus? Faptul că lui îi place să „studieze oamenii" şi când le găseşte o slăbiciune, atunci îi atacă şi îi distruge, aşa cum face cu Sterea (Dem Rădulescu), o victimă pe care o striveşte cu ajutorul unei lipitori, Gaby (Eniko Szilagyi).

În aceste condiţii, te întrebi, cum n-a observat el ceea ce a observat Cercel, când, spre final, la falsa nuntă a lui Mirea, îi spune: „Te-am urmărit cum ne urmăreşti". Şi adaugă o frază memorabilă despre elita ceauşistă, că în societate există o aristrocraţie căreia îi place să stea în umbră, aşa cum aflăm şi în **Ticăloşii** (2007), filmul lui Şerban Marinescu, pe care **Secretul lui Bachus** îl anticipează, atât tematic, cât şi epic, în special prin secvenţa vânătorii. Dar dacă în **Ticăloşii** corupţia este o cangrenă generalizată, care atinge vârful puterii şi nu mai există nici o soluţie, în **Secretul lui Bachus** fenomenul corupţiei este local şi mai există şi dreptate, miliţia îşi face treaba, ca şi securitatea, ca şi presa, dovadă că articolul publicat de Mirea în ziarul unde lucrează, „Atitudinea", are un efect de „vitriol", pe când azi presa e la fel de coruptă ca şi patronul ziarului respectiv, care îşi protejează relaţiile şi interesele. Lucruri grave, foarte grave, au devenit „chestii, socoteli".

Unde mi se pare deci slăbiciunea scenariului, cu pecetea finalului, evident, care este vama plătită cenzurii, altfel filmul nu trecea. Constă în faptul că piesa principală, Bachus, călău şi victimă totodată, este cel care îl îmbrobodeşte pe Mirea, îl atrage în mrejele sale, îi dezvăluie cum botează vinul, cu face afacerile, ca ultimul fraier. E total incredibil ca un rechin ca Bumbescu să fie atât de naiv şi să i se predea cu totul ziaristului de la „Atitudinea", recunoscut pentru incoruptibilitate şi condeiul său nemilos. Apoi e inadmisibilă burta de început a filmului, căci foarte târziu intră în scenă Bachus şi tot ce constituie subiectul de bază al filmului. Povestea cu Bica face parte din alt film. De altfel, ea şi dispare până la sfârşit, fiindcă scenaristul nu a găsit cum s-o lege în

Scanned with CamScanner

trama corupției. Pentru regizor însă scenariul, așa cum este, a constituit un tur de forță, el reușind să creeze scene și personaje autentice, precum cele jucate de Ștefan Mihăilescu-Brăila, Gheorghe Dinică, Dem Rădulescu, Sebastian Papaiani (Ștevie) sau Jean Constantin (Bulbuc). Actorii mi se par în momentul de vârf al carierei lor. Filmul impune chiar și un stil de joc, foarte prețios, interpretarea fiind la limita șarjei. E un efect de distanțare în jocul calculat, bine măsurat, minuțios, al actorilor, în stilul **Nașului** (1972), filmul lui Coppola, foarte cultivat în epocă, dar și după, când același Șerban Marinescu, cu Dorel Vișan în frunte, caută să-l imite în **Magnatul** (2004). Nu reușește. E mai aproape Geo Saizescu, fiindcă a ales și o armă superioară, satira. Iar filmul românesc are puține satire de valoarea **Secretului lui Bachus**.

Oricum, este o experiență mai mult decât interesantă de revăzut un astfel de film, de mare succes în epocă, pentru fauna pe care o prezintă, dar și pentru galeria actoricească, de primă mărime, chiar și când este vorba de figurație sau roluri episodice, fiind uneori antologice, de la un Alecu Croitoru la Maia Morgenstern sau Horațiu Mălăele. Iată motive pentru care îndemn mai ales generația tânără de cineaști să-l vadă, care e campioană în filme șterse, plate, mediocre, cu un cuvânt „cenușii", cum bine le eticheta recent Marin Moraru, ba ar putea fi etichetate și ca imorale, fiindcă autorii lor profită de o epocă pe care o înjură!

Evident că filmul lui Geo Saizescu este o lecție pentru ei, dacă au luciditatea să recunoască acest adevăr, să vadă cât de subtil se încerca să se facă un **Nașul** românesc, într-o epocă în care libertatea de expresie era strangulată. E aproape un eroism ceea ce au făcut un Geo Saizescu și echipa lui în acei ani de cenzură cumplită, iar din finalul filmului ne dăm seama de acest lucru, pentru că ticăloșii sunt pedepsiți până la unul, inclusiv Cocean (Octavian Cotescu), directorul ziarului, care nu și-a dat seama ce comoară este Mirea.

Ziaristul este un personaj utopic, este ideea de dreptate absolută, care rima cu ideologia comunistă. Avem aici un reper și din acest punct de vedere, fiindcă azi nimeni nu mai crede în dreptate, în justiție, în adevăr. O lume fără criterii, este o lume de bagatele, de „chestii, socoteli". Dar aceste „chestii, socoteli" ne sufocă, s-au instalat ca o caracatiță la toate nivelurile și ucid România.

Scanned with CamScanner

Experimente cine-plastice

O surpriză plăcută la EuroCinema, numit şi „Un altfel de cinema", a fost, în paralel cu alegerile prezidenţiale, ciclul de filme studenţeşti „Short Art". Dar surpriza nu este aceasta, căci filme studenţeşti de scurt metraj au mai fost programate de Constantin Fugaşin, ci faptul că ele sunt producţii ale Universităţii Naţionale de Arte, că aparţin studenţilor care mâine vor deveni artişti plastici, pictori, sculptori, decoratori sau pictori de biserici, ca Meşterul Nicu, cum i se spunea tânărului zugrav Nicolae Grigorescu, fiindcă tot este azi, când scriu aceste rânduri, Moş Nicolae.

De altfel, aseară, adică sâmbătă seara, când am venit la proiecţie, la sala „Tinerimea Română", aflată în preajma Cişmigiului, circulaţia era întreruptă, oraşul era în beznă şi o mulţime de oameni îl aştepta pe Polifem, viitoarea fiară rănită, să dea drumul la luminile de iarnă. Din noaptea de Ajun de Moş Nicolae deci, am intrat în regim de sărbătoare. Tot Cişmigiul a devenit o colivă uriaşă, adică e împânzit de zeci de tarabe cu bunătăţuri, pom de Crăciun uriaş, patinoar occidental şi vin fiert. Dacă până acum am ţinut-o din parastas în parastas, cum am scris anterior, să vedeţi ce-o să fie de-acum înainte, când se va munci numai miercurea. Fiindcă aseară am auzit că preşedintele care va ieşi, deja a ieşit!, va da la gioa(n)le, adică va da un decret, va fi primul lui act de filantropie, să se muncească numai miercurea. Dar cineva din mulţime, probabil Bulă, a întrebat: „Chiar în fiecare miercuri?". Bulă ăsta nu înţelege nimic. Poate să se schimbe preşedinţii, să fie alegeri anticipate, revoluţii, el tot obraznic şi anapoda e!

Dar să revenim la „Short Art". Cu adevărat filmuleţele studenţilor de la Universitatea de Arte, care, iată, aflăm că are şi o secţie video, ceea ce este esenţial, fiindcă viitorul artei plastice, aşa cum am văzut în cel mai mare muzeu de artă modernă din lume, MoMA, de la New York, e pe bază de film, de instalaţii video (vezi secţiunea „Experienţa americană" din studiul nostru **În căutarea portretului ideal**), sunt experimente pentru „un altfel de cinema".

Dacă studenţii de la UNATC sau „Hyperion" ne-au surprins cu filme care seamănă cu cele ale profesorilor lor, pe când şi aceştia erau studenţi, aici, în cazul studenţilor plasticieni, am văzut altceva. Filmuleţe de două-trei minute aflate sub semnul efectelor plastice, convertite în efecte optice. Şi mijlocul cinematografic este folosit cu scopul de a crea

Scanned with CamScanner

metafore sau parabole. De pildă, vedem valurile mării care devin gheață. Un pescar aruncă mulineta. Prinde un pește. Peștele e mâncat lacom de o fetiță. Dar este mâncat și de o pisică. Scheletul său e ca marea înghețată. Un alt student filmează orașul numai de la nivelul roților de mașini, pentru a ne sugera zgomotul și aglomerația. Alt film se referă la timp, cum se învârte un ceas înainte și înapoi. O fată scrie pe un geam un text numai de ea înțeles. Filmarea este realizată sub sticlă. Unghiuri inedite, dar mai ales efecte de așteptare. De regulă, în aceste filmulețe nu se întâmplă nimic, sunt pur și simplu gestualiste. Și e suficient o singură deraiere, ca o linie grafică marcantă peste uniformitatea lucrurilor. Cineva vrea să-și schimbe capul. Și vedem varii situații de combinare a unor jumătăți de cap cu un efect hilar, cum ar fi un cap cu jumătate de față femeie și jumătate bărbat, cu sau fără ochelari. Altul și-a propus să răspundă la întrebarea: „Dacă ai putea să-ți schimbi corpul pentru un altul, ai face asta?"

Cei care semnează scenariul și regia acestor experimente cinematografice sunt, în cea mai mare parte, studenți în anul III. N-am înțeles cine le este profesor de film, dar numele lor și titlurile filmulețelor sunt următoarele: Răzvan Tun, cu **314**, **Puzzle**, **Vertex** și **Lady and the Bird**, o poveste cu o doamnă și o pasăre, Mihaela Ghiță, cu **Autoportret**, Signe Lillemark, un student danez, cu **Being danish**, **The walk** și **Experiment video**, Alexandra Naum, cu un minut din București și cu **Eating fish**, povestite mai sus, Stoica Ștefan, cu un film despre corpul uman, **Body language**, Florin Vitzman, **Experiment video**, Ivan Nicolae, cu **Mă nasc, cresc și am îmbătrânit** și **Nicu**, un efect de interacțiune dintre personaj și membrii familiei sale, Daniela Stoian, cu **Play again**, un joc de puzzle al timpului, care se scurge, cum am spus, înainte și înapoi după cursorul unui timeline, Lucian Alexe, cu **Ros** și **Sms TV**, o ironie otvistă, pe ideea de comunicare media, Alice Gancevici, cu **Speaking in tongues**, un manifest împotriva zgomotului și aglomerării urbane, Adrian Roman, cu **Transfer**, povestit mai sus, în fine, Ștefan Bandalac, cu **Untitled**, unde imaginează un atac necunoscut asupra Bucureștiului, sugerând catastrofa americană de la 11 septembrie 2001.

Interesant este faptul că aceste filmulețe sunt realizate pe bază de efecte plastice sau optice, generând metafore parabolice, și acest lucru contează, pe când filmele studenților de la UNATC sau „Hyperion" sunt pe bază de anecdotă, de poantă. O manieră mortală, dovadă că

Scanned with CamScanner

studenții și când au devenit profesori – și fac filme premiate la Cannes! – nu s-au desprins de această meteahnă bulistă. Ne bucurăm pentru studenții plasticieni, fiindcă direcția lor este spre experimente de tip Léger, Picabia, Dali, Bunuel, Eggeling, Hans Richter sau Walter Ruttman, deci mai apropiate de natura muncii lor.

Laudă parastaselor

Festivalul DaKino a fost ca și cum n-a fost. Când era un copil, un festival studențesc, se tot lungea, cât voia, acum, când este seniorul festivalurilor de film, a devenit meteoric, s-a terminat când a început. A început cu un cocktail și s-a terminat la fel. Dar ce cocktail! Evident, DaKino e acum puternic concurat de multe alte festivaluri, de zeci de festivaluri, și atunci Dan Chișu a făcut ceva nebunesc, un gest kamikaze: filmele, evenimentele cinematografice etc. au trecut pe plan secundar, dovadă gala de premiere, total formală, iar pe primul plan a trecut coliva, cheful, băuturile, ceva ce nu a mai văzut paranghelimea. De fapt, DaKino a fost un ospăț pentru paranghelişti, care au venit cu duiumul, s-a adunat toată fauna pe care o știam risipită, dar aici uşile au fost anume deschise pentru toți, pentru această pleavă în primul rând, care n-a mai mâncat în viața ei fazan cu ceapă prăjită sau creveți cu Ketchup! Toate rafinamentele și excentricitățile culinare au fost prezente. Exact ca pentru o vreme de criză, de mare criză. Un râs homeric mi-a provocat ospățul lui Chișu, el însuși distrându-se ca un Budhha la cina cea de pe urmă!

Dacă filmele au fost de serie, precum pelicula **Staten Island** (2008), a lui James DeMonaco, o fantezistă istorie a unui cartier newyorkez, aflat la cheremul unor gangsteri mărunți și a unui măcelar mut, ospățul, în schimb, a fost unicat pe meleagurile noastre, cu produse de excepție ca pentru săracii cu papion! Nu mai vorbesc de desert, înghețată pe băț, servită din nişte cutii speciale de o trupă de tineri deghizați în valeți de curte regală. Uluitor!

Dar pe mine altceva m-a uimit cu adevărat la acest cocktail final, faptul că m-am întâlnit cu Iosif Demian, marele cineast al filmului românesc de la prima sa înviere sau ruptură de realismul socialist, el fiind operatorul filmelor-reper **Nunta de piatră** și **Duhul aurului**, în regia lui Dan Pița și Mircea Veroiu, muzica Dorin Liviu Zaharia, scenografia Vittorio Holtier, Radu Boruzescu, Helmut Sturmer. Demian sau Demi, cum îi zic prietenii,

Scanned with CamScanner

era acolo, la Scala, în holul plin de gustări fine cum, poate, n-o fi mâncat la vreo petrecere în Sidney, acolo unde s-a stabilit de mult cu Erika Josza, soţia lui, compozitoare la filmele sale, **O lacrimă de fată** şi **Baloane de curcubeu**. Cică la voi e criză! Nu, zic, la noi e prohod sau parastas. Continuu. Noi o ţinem din parastas în parastas. Numai în toamna asta am avut un lung şir de parastase culturale şi politice. A fost parastasul teatrului românesc, care a ţinut zece zile, parastasul spectacolului musical, două săptămâni, parastasul „Gaudeamus", cinci zile, cu câte 50 de mici parastase pe zi, câte lansări au fost, acum parastasul DaKino o dată cu cel al Festivalului Filmului Francez. Nu mai vorbesc de tot şirul de parastase politice, cu alegeri şi mititei. Şi tot aşa până dăm în sărbătorile de iarnă. Noi, românii, ne ispăşim criza din parastas în parastas, aplicând îndemnul lui Creangă: „Dă, Doamne, în fiecare zi câte o sărbătoare şi numai sâmbăta şi duminica să fie nuntă şi înmormântare!" Iar de curând am auzit că preşedintele cel şui a decretat că nu va mai fi decât o zi lucrătoare, miercurea. La care Bulă a întrebat: „În fiecare miercuri?".

Demi s-a bucurat nespus de criza noastră şi a înţeles de ce aici nimeni nu munceşte, ci doar trăncăneşte şi boicotează. Eu i-am dăruit câteva cărţi, printre care şi **Dicţionarul** unde se află opera sa, iar el mi-a dăruit o poveste tulburătoare, ca răspuns la întrebarea mea: de ce se află în România? Pentru a face un film în stilul lui Dumas: După 40 de ani, exact cât timp a trecut de la realizarea filmului **Nunta de piatră**. O idee genială. Să reconstituie povestea filmărilor de la Roşia Montană după 40 de ani. Azi Roşia Montană e subiect politic şi afacerist, de dispută internaţională, care a provocat şi în ţăranii de acolo o ruptură, între cei care vor să rămână şi cei care vor să plece. Dar când Iosif Demian a revenit la locul faptei să filmeze, şi unii şi ceilalţi au uitat de vrajbă, şi au răspuns chemării, evident, oamenii care mai trăiesc dintre cei care au fost la filmarea din 1969, au venit cu scăunelele după ei şi cu câte o poză în care era imortalizată nunta lor! Demi mi-a povestit scene incredibile despre reîntâlnirea cu localnicii.

Dar pe cât de frumoase au fost ele, pe atât de urâte au fost cele relatate despre Dan Piţa şi producătorul acestei rememorări cinematografice, care au boicotat pe toate căile acest documentar. Şi Stere Gulea a realizat un documentar despre cum a făcut **Morometii** după 20 de ani, care s-a lăsat tot cu un parastas de pomină, aşa cum au mai făcut şi alţii parastase la propriile opere, dar **Nunta de piatră** după 40 de ani, ce parastas, o nebunie!

Scanned with CamScanner

Însă n-am auzit ca în loc de bucurie, să fie urâțenie. **Nunta de piatră** este primul film românesc inspirat din proza lui Agârbiceanu, de natură mitologică, iar reîntoarcerea la locul copilăriei este întotdeauna fascinantă.

Cred că Iosif Demian a făcut o treabă de temelie, de nouă temelie, de neuitare, ca o scufundare în adânc, cum îmi spunea el, de unde și filmarea în ralanti a întregului documentar, pentru a descoperi o epavă, fără s-o atingă însă, fiindcă s-ar fi destrămat. Și el a filmat și un superparastas, a filmat moartea aparatului de filmat clasic, un Agfa vechi, l-a dezmembrat piesă cu piesă și aceste resturi le-a acoperit cu o pânză neagră. Iată o imagine de sfârșit de partidă, cum ar spune Beckett. Invidia este piatră de moară pe gâtul ofticoșilor. Acest film este un dar făcut de un mare cineast, fără nici o obligație pentru cinematografia română care, în loc să-i mulțumească, îl alungă. Noi însă îi mulțumim lui Iosif Demian că există și că nu ne-a uitat!

Poetica lui Cărmăzan

Regizorul Ioan Cărmăzan mi-a oferit o carte intitulată **Elogiul intuiției** (Ed. Fundației Pro, 2008), care este un autoportret intuitiv și logico-misterios, îmbrăcat într-o țesătură lingvistică pe cât de fragilă, pe atât de solidă. Încă din institut, de la IATC, de când îl știu pe Cărmăzan, profesorii nu-l mai scoteau din această formulă, că e un regizor intuitiv, apoi formula s-a perpetuat până azi și iată că beneficiarul ei scrie și o carte pe această temă. Se pare că e chiar teza sa de doctorat.

Din capul locului trebuie să spun că este un text remarcabil, o superbă privire în oglinda interioară. Dar e timpul, și cred că Ioan Cărmăzan a trecut pragul acestui timp, să depășim complexul legat de această formulă, „regizor intuitiv", fiindcă prin definiție talentul funcționează cu intuiții, dar ce face cu ele dacă nu știe să le canalizeze într-o albie, într-o matriță? Prin urmare, Cărmăzan este mai mult decât un regizor intuitiv, este un regizor elaborat, un intelectual autentic, un om care își organizează și valorifică intuițiile într-un sistem. Cartea sa este această dovadă, fiind un adevărat tratat literar despre intuiție. Și este formidabil cum reușește să analizeze cu de-amănuntul experiența sa de cineast și s-o convertească în lecție. De ce? Fiindcă este extraordinar de bine servit de scriitor, Ioan Cărmăzan fiind și un prozator de vocație, dovadă cărțile și scenariile sale. Și trebuie observat că obiectul analizelor sale îl constituie limbajul cinematografic.

Scanned with CamScanner

El rescrie abecedarul cinematografic, de la cadru la elipsă, de la prim-plan la ansamblu, de la modelele sale la un capitol numit **În oglindă**, dominat de povestiri autobiografice. Creatorul este dominat de om, iar cum omul este neliniştit, mistuit lăuntric, mereu sfâşiat de angoase, problematizând fiecare certitudine, aşa este şi creatorul. Totul este relativ, cert pe cât de incert, sigur, pe cât de şovăielnic. Nu ştiu ce rol joacă instinctul în acest spectacol de-a sinele, dar poate că el ar trebui considerat prima treaptă a cunoaşterii, dacă Ioan Cărmăzan pune pe treptele următoare, logica şi intuiţia. Ca absolvent al unei facultăţi de matematică, nu se putea să nu se conducă după un principiu kantian, care spune că esteticul trebuie să aibă la bază gândirea logică. Aşa scrie şi el: „În film totul este logic, legea de bază este raportul parte înteg". Dacă „logica te ajută să mergi înainte", intuiţia stă „deasupra memoriei subiective", asemenea imaginarului.

Intuiţia este pentru Cămăzan un prag dincolo de cultură, ordine şi intelect, regizorul este asemenea zeiţei Ceres, care colindă lumea, în căutarea fiicei sale, având drept mijloace două torţe: Raţiunea şi Intuiţia. Definite astfel: „Raţiunea care-l duce de la Parte spre Întreg, care-l face gânditor la nivelul concretului, al povestirii, al scenariului, al personajelor, şi Intuiţia, care îl ajută la celălalt nivel, al invizibilului, al luminii, al lumii spirituale".

Interesant în cazul lui Cărmăzan, faţă de Hegel, de pildă, sau alţi filosofi, este că el pune raţiunea la remorca intuiţiei, nu invers. Iar adevăratul progres în cunoaştere este treapta intuitivă. Aşa cum pentru un Berkeley era senzaţia. Cărmăzan nu ne spune însă cum facem trecerea de la natural la artificial, de la senzaţie la artifex, adică de la real la artă, de la real la ireal, la o lume paralelă. Dacă intuiţia este o calitate naturală şi dacă ea este suficientă, ce nevoie mai avem de o construcţie raţională? Orice prost care are intuiţie poate fi un mare creator! Nu trebuie extrapolat domeniul intuiţiei numai la incognoscibilitate, aşa cum face Osho, unul dintre filosofii preferaţi ai lui Fellini, în cartea sa **Intuiţia – Cunoaşterea dincolo de logică**. Dar intuiţia fără raţiune este haos, aşa cum este şi raţiunea fără intuiţie. Una fără alta nu se poate, ele trebuie să meargă împreună, fiindcă altfel omul ar fi doar un animal, la cheremul instinctului. Şi ar produce numai monstruozităţi, vorba ceea: „Somnul raţiunii naşte monştri". Dar iată cum explică Goya acest aforism: „Fantezia lipsită de raţiune zămisleşte monştrii. Unite, ele nasc adevăraţi artişti şi făuresc minunăţii".

Întrebările pe care le ridică **Elogiul intuiţiei** dau măsura valorii. Aş fi dorit să-l descopăr pe Bergson, filosoful intuiţiei, dar Cărmăzan îl

Scanned with CamScanner

ocoleşte. Altceva urmăreşte el, şi o face cu încordarea proprie artistului. E absolut fascinantă lectura acestei cărţi în care experienţa cineastului, bazată, normal, pe intuiţii, este tradusă în limbaj teoretic. Prin ce? Prin miracolul cuvântului. Fiindcă în acest periplu prin limbajul cinematografic ne lovim mereu de cuvânt. Poetica lui Cărmăzan oscilează între cuvânt şi imagine. Iată ce frumos exprimă el această idee încă din startul cărţii: „La prima vedere, cinematograful arată şi romanul spune. Unul foloseşte imagini, celălalt foloseşte numai cuvinte. Ciudat este că, în ultimul timp, cinematograful încearcă să şi spună, iar romanul încearcă să şi arate".

Încă nu există în România regizori care să-şi fi teoretizat atât de minunat experienţa creatoare. Nici Liviu Ciulei nu are o asemenea carte. Pintilie mai cochetează cu scrisul, Daneliuc, poate şi alţii, dar încă nu s-au adunat într-un sistem. Sunt încă în faza „bric-a-brac". Aşa e şi opera lor. Bazat însă pe esenţa artei, care este intuiţia, Cărmăzan are o operă deja în concordanţă cu teoria sa. Fiindcă intuiţiile l-au dus la metaforă şi parabolă, cum sunt majoritatea filmelor sale, culminând cu **O secundă de viaţă**, de departe cel mai inspirat film al anilor post-decembrişti. În peisajul filmelor Noului val, filme imature, Cărmăzan este o oază în deşert. Şi Mungiu sau Puiu fac filme intuitive, dar sunt departe de eliptica filmelor lui Cărmăzan, departe de imaginile sale parabolice, existenţial-culturale. Făcând elogiul intuiţiei, Ioan Cărmăzan face elogiul unui cinematograf ales, nobil, bazat pe metafizica firii, pe viaţa spiritului. Citiţi-i cartea, vedeţi-i filmele şi veţi avea sentimentul unei adevărate revelaţii a trăirii autentice.

Moralitatea lui Don Juan

Comedia presupune prin definiţie exagerăţiunea, cum spunea Caragiale. Exagerezi un personaj, un obiect, o relaţie, un story, totul trebuie să fie dat peste cap în aşa fel încât firescul să pară nefiresc şi viceversa. Lecţia comediei o stăpâneşte foarte bine Geo Saizescu, care recent, la cinema Multiplex, şi-a relansat filmul **Astă seară dansăm în familie** (1971) într-o nouă haină tehnică, pe format digital. Nu demult, am scris despre o aceeaşi ispravă cu **Secretul lui Bachus**. De această preschimbare programatică se ocupă chiar fiul său, Cătălin, regizor, care vrea să-i rematrieze, reformeze toate filmele tatălui său, să le dea o nouă înfăţişare şi dotare tehnică, pentru a putea fi difuzate şi în săli digitale. Operaţie care se face cadru cu cadru. Cătălin ne spunea că munca la un film îi ia doi ani.

Scanned with CamScanner

Iată o relație model între tată și fiu. Înseamnă că tatăl și-a educat bine fiul. Și **Astă seară**... arată ca și nou, acum scos din cutie! Iar sunetul e ireproșabil. Ceea ce nu se întâmplă la filmele recente, fapt pe care l-am semnalat continuu, chiar la ultimele premiere cu **Luna verde** și **Eu când vreau să fluier, fluier**. Și filmul lui Saizescu avea nevoie de un sunet impecabil fiindcă personajul principal, Temistocle, strălucit interpretat de Dem Rădulescu, este un fel de Don Juan de Dâmbovița, un lord de România, care vorbește adică impecabil, ca o prețioasă ridicolă, cum ar spune Molière. El e un „logodnic de profesie", care, însoțit de „ucenicul" său, Alecu (Sebastian Papaiani), colindă țara, de la deal la șes, de la munte la mare, și le cucerește pe inocentele întâlnite în cale, dornice de un grabnic măritiș. Și le cucerește prin limbaj, prin fraze bine ticluite, prin formulări prețioase, bombastice, adesea în rimă, cu un cuvânt este un Don Juan plin de moralitate, căci legea lui principală este să nu jignești femeile, să nu le atingi nici cu o floare!

Cu alte cuvinte, personajul vorbește nefiresc. Aici este sursa comicului, exagerațiunea acestui film. Temistocle se trage din commedia dell'arte, via teatrul bulevardier, dovadă că toate aventurile sale și le pigmentează cu eleganță, în toate cele, altfel spus, Temistocle este un amorez aparte, un escroc (cuvânt care îl oripilează!) cu stil sau stilat. Chiar și când este hăituit în stil de mahala, cu bălăcăreli în noroi și pumni în cap, personajul are stil. El nu-și iese din stilul de Don nici mort! Firescul acestui personaj este să fie nefiresc, să cucerească femeile prin învăluiri perverse de limbaj. El mereu teatralizează, ca un cabotin. Fiindcă este un Casanova plin de moralitate, care nu suportă mitocănia. Nimic mai opus unor personaje cultivate de maneliștii de azi, de fanții de Obor din telenovelele produse de PROTV et co. și cred că azi nu numai în realitate nu mai există un astfel de personaj, dar nici în film sau artă în general.

Povestea lui Temistocle, care și-a creat un sistem, o metodă de a cuceri femeile, de-a le păcăli și stoarce de bani, a avut șansa unui condei de soi, Ion Băieșu, care a creat tipologia cuplului de îndrăgostiți prin personaje memorabile ca Tanța și Costel, care au cucerit milioane de telespectatori prin interpretarea lui Octavian Cotescu și Coca Andronescu. Și aici, în filmul lui Saizescu, există o felie din acel serial, scena când Temistocle o cucerește pe Mimi, tânăra din gara Poiana Țapului, ieșită la „agățat", interpretată de Vasilica Tastaman. Secvență absolut antologică. Dar totul e antologic în acest film, unde „victimele" lui Temistocle sunt

Scanned with CamScanner

una şi una, personaje interpretate de cele mai frumoase actriţe ale momentului, Ioana Bulcă, Stela Popescu, Draga Olteanu, Mariella Petrescu, Violeta Andrei, Margareta Krauss, la care se adaugă în roluri mai mici Tamara Creţulescu, Rodica Mandache sau Emilia Dobrin. Toate sunt tinere şi frumoase. Şi Temistocle le cucereşte chiar pe muzica foarte romantică, la modă, mereu eternă, a lui Temistocle Popa. Apoi e o mare plăcere să ne reîntâlnim şi cu alţi actori clasici, precum Fory Etterle, Nineta Gusti, Constantin Băltăreţu sau Ştefan Mihăilescu-Brăila, care deja, într-o scenă domestică, anticipează personajul din **Secretul lui Bachus**, unde şi acolo, ca şi aici, „face totul" ca să-şi mărite fata! Mai apar şi regizorii Mircea Mureşan şi Gheorghe Naghi, mai să nu-i recunoşti, atât erau de tineri şi zburdalnici!

Evident, Temistocle şi partenerul lui, Alecu, îşi găsesc până la urmă naşul sau naşii, în personajele Bizarul (Geo Saizescu) şi Blonda (Ioana Bulcă), care se dovedesc în final detectivi sau poliţişti deghizaţi, punându-le cătuşele. Evident, personajul lui Geo, Bizarul, are eleganţă, mister şi un adevărat umor, el nu este un Garcea, personaj rudimentar fără măsură. Bizarul pare din galeria artiştilor avangardişti. Filmul respiră o altă lume, o altă epocă, o realitate normală. Evident, cenzura impunea ca filmul să se termine cu o măsură justiţiară. Morala era lege. Însă personajul Temistocle, prin filosofia lui foarte originală, dezvăluie o epocă, răscoleşte nişte realităţi, spune nişte adevăruri. Chiar şi victimelor sale, precum Mary (Margareta Krauss), le explică ce pierd dacă în viaţa lor searbădă nu ar mai exista mincinoşi ca el. Şi-apoi, adevărata lecţie Temistocle o primeşte nu de la cenzură, sugerată de cătuşe, ci de la ţărani, de la familionul lui Mimi, ca şi de la fermiera Mary, care îi descoperă „victimile" într-un caiet de note, care în acea epocă ţinea loc de mobil! Mă gândesc ce-ar fi devenit personajul dacă ar fi existat pe atunci mobilul! Un Don Juan cu mobil?! Dar e mai bine aşa, cu tot felul de carneţele şi tertipuri „învechite". E alt tip de moralitate aici, o moralitate populară, cu stilul ei hazliu, care lipseşte complet în epoca actuală. Dovadă filme precum **Garcea şi oltenii**, care nu fac decât să mitocănizeze o astfel de morală. Sunt realităţi exact opuse, ca şi cea din filmul lui Nicolaescu **Poker**, unde nu avem escroci sentimentali ca Temistocle, avem monştri, şi e suficient să ne gândim la senatorul interpretat de Valentin Teodosiu şi la amanta lui fără scrupule! Epoca pe care o trăim este atât de denaturată, de răsturnată, încât nu mai încape în ea nici un strop de morală. Casanova sau Don Juan n-ar putea trăi în ea, s-ar sufoca.

Scanned with CamScanner

Da, un Casanova n-ar fi posibil într-o lume fără morală. Dar în lumea din filmul lui Geo Saizescu e posibil.

România iradiată

Premiera filmului documentar **Copiii Uraniului**, produs de Libra Film, ne-a oferit speranța că dacă acest film ar avea o copie bună, ar putea concura la un premiu de originalitate. Deja, la ediția de anul trecut, Festivalul Internațional de Film Documentar ASTRA de la Sibiu i-a acordat premiul pentru „Cea mai bună cercetare într-un film românesc". Nu cred că e vorba de „cea mai bună cercetare", fiindcă filmul are alte calități, în primul rând cinematografice. Nu este o peliculă de tip Discovery, fiind pigmentată cu detalii plastice pline de autenticitate (operator Andian Calev) şi cu mult umor. Sibienii sunt de invidiat, pentru că au văzut, desigur, o copie normală. Dar noi, cei prezenți la premieră, oare de ce am fost pedepsiți?!

Greu se poate imagina o premieră oficială cu o copie atât de uzată, de parcă era un film scos din lada istoriei şi bun de trimis la Fabrica de resturnări de la Hollywood. Nu numai că ploua tot timpul pe ecran, dar din când în când apăreau şi lipituri albe, de parcă montajul nu a fost terminat. Iar despre sunet (Sorin Bodai) nici nu se poate vorbi. La acest capitol, filmul românesc e campion. În afară de cântecele hei-rupiste, nu se auzea nimic. Noroc că respectiva copie era subtitrată în engleză, ca să mai înțelegem ceva. Nici copiile de lucru nu cred că arată atât de prost. „Am ales această soluție, mi-a spus unul dintre producători, Bogdan Crăciun, fiindcă am anunțat premiera, am făcut invitațiile. Am preferat să se vadă aşa decât deloc". Dar eu i-aş spune, mai bine deloc decât aşa. Ce conta dacă se amâna premiera cu o săptămână?

E foarte important ca filmul să aibă o copie de calitate, mai ales că o mare parte dintre secvențe sunt documente alb-negru, de arhivă, întrucât filmul reconstituie epoca stalinistă a unei localități minere, Băița Plai, județul Bihor, exploatată de ruşi pentru uraniul ei. Un întreg munte a fost escavat cu scopul de a sprijini programul nuclear al armatei sovietice. Aşa cum a mărturisit scenarista, Adina Popescu, realitatea acestui film dramatic, fiindcă este vorba de iradiererea unor oameni, i-a fost povestită de unchiul ei, care era de prin partea locului.

Regizorul Iulian Ghervas a făcut o sondare în trecut, în anii '50, dar ne arată şi cum trăiesc azi aceşti oameni iradiați, ca niște damblagiți,

Scanned with CamScanner

oricum, localitatea mai numără doar 92 de locuitori, exact cât numărul uraniului în tabelul lui Mendeleev, printre care sunt şi copii, dar copii aparent întregi, fiindcă nu sunt în stare să alerge, să facă o tumbă sau să fluiere. Ultimul cadru este antologic: unul dintre copii e pus să fluiere şi nu reuşeşte, fluieratul lui e la fel de beteag ca şi viaţa locuitorilor din Băiţa şi împrejurimi. Sper că nu aşa se întâmplă şi în filmul artistic **Eu când vreau să fluier, fluier**.

Un alt element semnificativ în ceea ce priveşte efectul uraniului sunt ciupercile, care cresc ca în poveşti, adică foarte mari, de un kilogram fiecare. Făcând o paralelă cu un film al lui Paul Newman, **Efectul razelor gamma asupra crăiţelor**, am putea vorbi de efectul uraniului asupra ciupercilor! Razele gamma se identifică, de altfel, cu radiaţia, producând interacţiuni între subparticule atomice. Şi uraniul este radioactiv. Şi efectul lui asupra oamenilor e cumplit. A fost şi mai este. În mină, lucrau peste două mii de oameni, în trei schimburi, fără ca nimeni să ştie ce-i ameninţă. Unii ştiau că extrag cuarţ. Unul din personaje, de 79 de ani, se pare singurul supravieţuitor, e călăuza, care povesteşte că lucra uneori şi cu apa până la umeri, ca să-şi încurajeze oamenii din echipa sa! Şi se mai spune că nu există infernul!

Uraniul e peste tot. În pietre, pe case, în apă, în aer. Studiile de laborator ale Institutului „Babeş-Bolyai" din Cluj demonstrează că toţi oamenii din Băiţa sunt iradiaţi. Vedem o aşezare mică şi săracă, mai mult ţigani, care sunt ca Iov pe grămada de gunoi. Imaginea este de apocalipsă, ca în **Stalker** al lui Tarkovski, cu diferenţa că aici e vorba de un munte care arată ca un crater, aşa cum va ajunge probabil şi Roşia Montană dacă noii diriguitori nu se lasă, cu Videanu în frunte. Un nume predestinat, care vrea să facă vid din acel loc.

La Roşia Montană s-au făcut filmele **Nunta de piatră** şi **Duhul aurului**. De curând, Iosif Demian, operatorul lor, care locuieşte acum în Australia, a revenit la locul faptei, adică la Roşia Montană, şi a făcut un documentar: **După 40 de ani**. Din ce mi-a povestit cineastul (vezi art. **Laudă parastaselor**), localitatea arată ca Băiţa Plai, mai trăiesc acolo o mână de oameni, care, cu noile escavări, vor dispărea cu totul.

Şi **Copiii Uraniului** este nu atât un film de cercetare, ci mai degrabă un semnal de alarmă! Cu toate că mina de acolo, ce poartă numele lui Avram Iancu, a fost oficial închisă, în 1998, uraniul se întoarce acasă, noaptea, pe furiş, sub formă de deşeuri radioactive! Nu vă vine să credeţi, dar, printr-o

Scanned with CamScanner

hotărâre de Guvern, această mină a fost transformată în Depozitul Național pentru Deșeuri Radioactive! Parcă s-a abătut asupra țării un bombardament atomic. Poate de aceea, ne-am trezit și cu un scut antirachetă! Este imaginea unei Românii care moare, care e iradiată (să nu uităm și efectul „Cernobîl"), escavată, fie la propriu, fie în proiect, așa cum procedează politicienii din fruntea țării, care, cu inconștiență, pun la cale iradierea României în toate sensurile și la toate nivelurile. Nu au nici un alt program de guvernare, ce visează noaptea, aplică ziua. O Românie prădată, furată, înșelată. Asta e imaginea țării. E România copiilor care nu mai au vlagă nici să fluiere.

O adunare fulminată

„Numai de la CNC Tudor Giurgiu a furat 3, 6 milioane euro!", spunea regizorul Ioan Cărmăzan. „Eu știu numai de două milioane, l-a contrazis Sergiu Nicolaescu. Bașca ce goluri a lăsat în TVR!" „Ce goluri, că l-a falimentat!", a precizat Geo Saizescu. „Și toți banii ăștia luați de la stat i-a băgat în afacerile lui, cum este și afacerea de familie numită pompos Gala Premiilor Gopo, o confiscare ordinară!", a subliniat revoltat același Cărmăzan. Aceste acuze au putut fi auzite la Adunarea generală a Uniunii Artiștilor și Realizatorilor de Film, care a avut loc zilele trecute și în care s-au discutat probleme vitale legate de soarta cinematografiei naționale. Oamenii prezenți la adunare, cineaști de marcă ai filmului românesc, printre care și cei pomeniți mai sus, s-au descătușat și au atacat foarte dur în primul rând inima financiară a filmului românesc, adică Centrul Național al Cinematografiei, cu un statut depășit, complet deficitar, care face posibil ca unii să bage mâna până la cot, precum un Giurgiu, iar alții să nu se aleagă cu nimic. Adică nu există un statut care să marcheze distribuirea echitabilă a fondurilor. S-au dat zeci de exemple, de cazuri concrete, cum ar fi concursul de scenarii, absurditatea de a-l „face ascuns" pe regizorul proiectului, ca și cea a finanțării pe bază de note, anomalia de a-i considera cineaști pe cei care nu au nici o pregătire, dar au bani de la papa, precum Bobby Păunescu, băgați în circuitul oficial alături de profesioniști (mulți dintre cineaștii noului val nu au școală!), risipa uriașă a fondurilor CNC pe ploaia de festivaluri neimportante, precum DaKino, pe tot felul de gale pompoase, inutile, abandonarea oricărui proiect de importanță națională și risipirea fondurilor pe proiecte conjuncturale sau de importanță mediocră (s-a dat exemplul lui Chișu) etc. Situația proastei gospodăriri a CNC a culminat recent cu numirea

Scanned with CamScanner

unui nou Consiliu de Administrație, în care se află doi membri, din șapte, care nu au nici o legătură cu cinematografia! Așa cum nu are cu critica de film „un regizor ratat, autorul celui mai tâmpit film din istorie, cum a spus Cărmăzan, cu o moartă care este violată la morgă și învie, iar acest individ cu nume de columbă acum se răzbună prostește, bălăcărind cinematografia, în primul rând pe Sergiu Nicolaescu".

A fost o adunare furioasă, între bărbați maturi, împliniți, scârbiți de ceea ce se întâmplă, dornici să rostească adevărul într-o țară în care domină prostituarea politică. Oamenii parcă stăteau pe un butoi de pulbere, așa cum pot fi numite problemele grave care privesc viitorul cinematografului românesc, începând cu învățământul deficitar, cu situația formării unor noi specialiști în domeniu, în primul rând tehnicieni, cu profesiuni pe cale de dispariție, sarcină pe care vrea să și-o asume UARF. Așa cum tot UARF vrea să construiască un Monument al Cinematografiei (despre importanța lui a vorbit pe larg inimosul director al UARF, Georgian Neculai Grigoraș), după cum s-a discutat și despre inițierea unei Gale a Premiilor UARF, mult mai importantă decât Gala lui Giurgiu, o gală a unui clan care a confiscat Omulețul lui Gopo, fără să aibă habar de filmele și creația plastică a cineastului, iar toate premiile sunt cu totul formale, ca și juriile de diletanți ale acestei afaceri de familie!

Fapt constatat și la ultima ediție, desfășurată la Palatul Parlamentului, un eveniment pompos și inutil, care se vrea o versiune românească a Premiilor Oscar! Poate o imitație falsă și macabră. Ridicolul situației reiese numai dacă ne gândim că americanii aleg premiile din opt sute de titluri anual, iar noi punem la bătaie între 5 și 10 titluri. Din producția anului trecut, **Concertul** lui Radu Mihăileanu este de departe filmul cel mai bun. Dar cu totul remarcabil, o parabolă demnă de atenție este și **Cele ce plutesc**, filmul lui Mircea Daneliuc, care a mai avut o premieră, **Marilena**, ambele filme fiind complet ignorate! Și, n-o să vă vină să credeți, i s-a făcut statuie aceluiași Porumboiu pentru un film mediocru **Polițist, adjectiv**, încununat cu 6 trofee! Tot pilele și banii lui papa au funcționat! Cui folosește această mascaradă, această imitație de prost gust desfășurată într-o locație, Parlamentul României, blamată de clanul cineaștilor premiați, inclusiv de Cristian Mungiu, cu omnibusul lui, **Amintiri din Epoca de Aur**? Dar lui nu-i este rușine să ia un premiu pentru această mizerie, care îl descalifică, ca cineast, chiar la locul faptei (o crimă morală)! Nu avem filme, țara e săracă, dar concurăm Oscarul! Acolo m-am întâlnit și cu doamna Gurău,

Scanned with CamScanner

şefa contabilă a CNC, care mi-a spus că numai pentru festivalul de la Cluj, Giurgiu a primit de la CNC şase sute de miliarde de lei vechi! Poate milioane, doamnă. Nu, miliarde. Cifra e sigură. Şi incredibilă!

Dar CNC sprijină şi Gala Gopo, care sigur este un capriciu, de data aceasta cu papricaş unguresc, fiindcă au fost aduşi să defileze mulţi unguri, în frunte cu Hunor! Evenimentul a fost o risipă neruşinată, într-o absenţă premială a valorilor, din care a lipsit total orice referire la Gopo. Le-am spus de nu ştiu câte ori organizatorilor să înceapă evenimentul cu **Scurtă istorie**, filmuleţul de 8 minute, care a deschis porţile internaţionale ale filmului românesc, prin obţinerea premiului Palme d'Or în anul 1957. Şi mereu să insereze în eveniment secvenţe din filmele lui Gopo, fiindcă generaţia tânără (am făcut teste numeroase în acest sens) nu-l cunoaşte pe Gopo, nu i-a văzut nici un film, nu-i cunoaşte genialele desene, fiindcă Giurgiu et co. au ignorat complet **Privirea lui Gopo**, un album atât de necesar pentru cunoaşterea marelui artist, căruia i-au fost confiscate numele şi ideea, Omuleţul, şi batjocorite! Fiindcă e inadmisibil ce face şi CNC, care se implică material într-un eveniment dominat de ţigani!

Nu mi-aduc aminte ca Gopo să fi onorat această „breaslă" nici măcar printr-un desen! Darămite cu un taraf ţigănesc, care a triumfat în finalul deşănţatei „Cântări", în care toţi amicii au luat premii! Parcă era festivalul Ţiganiada, fără nici o legătură cu Gopo, iar cineaştii, culmea, parcă au devenit o masă amorfă, acceptând cu seninătate această umilire a filmului românesc! Cu banii care s-au risipit la Gala Gopo se putea debuta cel puţin un cineast sau ridica Monumentul Cinematografiei!

Orbeţii

Imaginaţi-vă ce mi-am imaginat şi eu la ultimele premii UCIN, un şir de orbi, în frunte cu Mihnea Gheorghiu, Constantin Pivniceru, Sergiu Nicolaescu, Ion Truică, Laurenţiu Damian şi alţii din jurii şi din afara lor care nu mai disting bine, Doamne fereşte, orbecăind calea, adică ocolind o carte ca o bornă, precum albumul **Privirea lui Gopo**. Gopo a fost vicepreşedintele şi preşedintele breslei cineaştilor timp de 30 de ani, dar actualii şefi sunt uituci, dar şi cinici, adică UCINici, creând tristul precedent de a fi şi ei lesne uitaţi. Cartea are deja 3 ediţii, are destinul său, cu un statut deja internaţional, dar UCINicii n-o văd, au orbul găinilor, trăiesc într-o perpetuă săptămână a patimilor, sunt ca în **Parabola orbilor** a lui

Scanned with CamScanner

Bruegel, aşa cum poate, la un moment dat, vom ajunge cu toţii la propriu. Bâldâbâc! Însă mereu se va găsi un pazvante drept călăuză. Dar poate că asta e şi boala vremii noastre, cum spunea Shakespeare, când nebunii îi călăuzesc pe orbi! Şi UCINicii se fac că lucrează, de parcă n-ar şti că o istorie se compune şi din morţi, nu numai din vii. Adesea morţii sunt mai vii decât unii dintre ei. Schelete, fosile în viaţă. Bâldâbâc!

Acum câteva luni i-am oferit d-lui Mihnea acest album; a fost impresionat în asemenea măsură încât l-a chemat pe „Costică", adică adjunctul său, Constantin Pivniceru, şi i-a spus:

- Măi, Costică, uite ce am aici. Ia cântăreşte-o şi tu (şi i-a înmânat cartea). Nu putem pentru ca să ignorăm un asemenea op, nu vezi, e un omagiu adus lui Gopo, măi, graficianul, te rog să ţii seamă la viitoarele premii UCN şi s-o bagi pe ţeavă!...

Ştiam că toate premiile se iau numai dacă le „bagi pe ţeavă", dovadă că după premiile UCIN, la o frigăruie în Sala de marmură cu nea Costică, l-am auzit: – Dragă, de ce nu mi-ai telefonat din timp, acum aveai premiul!

Bravos, nea Costică, i-am răspuns, dar eu nu puteam să vă sun, pentru că nu eram în ţară, dar şi dacă aş fi fost acasă, tot nu vă sunam, cum n-am sunat niciodată pe nimeni pentru aşa ceva, să mă „bage pe ţeavă", dar matale aveai cartea pe birou, cum puteai să n-o vezi?!

- Dragă, mea culpa, am să dreg busuiocul!

Nea Costică, nu e vorba despre mine, e vorba despre Gopo şi, în ultimă instanţă, despre dvs., despre UCIN, care intră în istorie cu ruşinea că a ignorat 500 de desene inedite, câte cuprinde acest album, desene care rămâneau îngropate dacă nu eram eu să le dezgrop, să le valorific şi să le dăruiesc privirilor dvs. Puteaţi să-i daţi premiul lui Gopo, numai şi pentru desenul cu Omuleţul răstignit pe o cruce de peliculă, iată imaginea calvarului nostru, al cineastului, nu mai vorbesc de alte idei plastice la fel de geniale. E de datoria UCIN-ului să se mândrească cu o astfel de carte de vizită, aşa cum se mândresc americanii cu Disney, cu care Gopo a fost în „cârdăşie", aşa cum o arată faimosul portret pe care Omuleţul gopoid i l-a făcut lui Disney, desen aflat pe coperta a patra a cărţii.

- La noi secţia de critică propune cărţile pe care să le premiem, îşi aduce aminte nea Costică să pareze într-un fel.

I-am răspuns că nu era nici o şansă dacă ţeava era la ei. Aşa cum dl. Mihnea a dat premiile lui, ale preşedintelui UCIN, aşa trebuia să

Scanned with CamScanner

procedeze şi cu acest album, să sară peste secţia de critică, fiindcă e o secţie de oftică.

În România e greu, dacă nu imposibil să faci critică. Atunci când mi-am susţinut teza de doctorat, Florina Potra, unul dintre referenţi, îmi lăuda talentul literar, „ce păcat, zicea el, că Modorcea îşi risipeşte talentul pe cercetare, pe exerciţii critice, în loc să scrie romane, să facă literatură. Ce n-am eu talentul lui!". Evident că am făcut şi literatură, constant, dar literatura, fie şi din cea mai pură, nu merge fără critică. Un scriitor, un artist în general, este şi un critic, implicit un infraestet, aşa cum am numit eu poetica sa implicită, infraestetica. Tot mai multe autorităţi artistice consideră că şi critica este creaţie, ba, de la un punct, este chiar literatură. Iar dacă am făcut şi critică profesionistă este că am avut unde să scriu şi am fost solicitat pe acest domeniu, unde în cultura română e un mare vid. Şi o ţară fără critici n-are nici o şansă să prospere. Nu vedeţi România de azi? E moartă, fiindcă i-au murit criticii, iar cei care mai sunt, au ajuns să latre la lună, de unii singuri. Nu-i mai ascultă nimeni.

Altceva ar fi trebuit să-mi spună Potra, că la noi nu se poate face critică decât dacă eşti afiliat unei grupări sau bisericuţe, ori adevăratul critic e deasupra taberelor. Şi eu am căutat să stau mereu deasupra, ca Iov pe grămada de gunoi a adevărului, să slujesc numai talentul, să valorific cea ce este mai valoros în cultura română. Aşa am ajuns să primesc premiul „Valentin Silvestru", să fiu, vorba lui Truică, un „nou Comarnescu", adică să scriu de toate pentru cât mai mulţi. Nu ştiu dacă nu mi-am risipit prea multă energie căutând să separ bobul de neghină, dar cred că pentru mine critica a fost o altă formă de literatură, nemaivorbind de faptul că nu a fost an să nu scriu şi să nu public un roman sau o piesă de teatru. Literatura a fost o preocupare permanentă a creaţiei mele. După cum e posibil ca aplicaţia critică să-şi fi pus amprenta şi asupra cărţilor mele de proză, dar cred că nu în alt fel au creat un Eminescu sau un Borges, modelele mele. Ca şi Mircea Eliade, de altfel. Alternarea dintre cercetare şi literatură, cred eu, e de bun augur pentru cine are har în ambele sensuri.

Cam astea i le-am spus lui nea Costică, care înghiţea la frigărui şi se uita la mine cu frumoşii săi ochi de broască. El însuşi, cu picioarele înfipte în gât, arată ca un broscoi.

- Domnule, am băgat la creier, tărtăcuţa asta (se bate cu degetele în occipital) începe să lucreze, mi-ai dat o temă, trebuie s-o rezolv. Te

Scanned with CamScanner

voi suna, ai să vezi. Găsim noi ceva, ne legăm de o aniversare, de un botez... Poate de un parastas?! Când moare Mihnea, să moară mama!

- 40 de ani de la debutul în critică, e bine?
- E bine! Când a fost asta?
- În aprilie 1970, în revista „Amfiteatru".
- Grozav, o facem!

Şi nea Costică s-a şters la ochi. Sigur nu mă mai vedea. Privirea lui se chircise. Îl şi vedeam în şirul orbilor desenat de Gopo după Bruegel.

Aşa a trecut anul. De fapt, e ca în filmele alea când se scrie: „After Two, Three or Many Years". Parcă ar fi titlul unui film de Griffith, nu-i aşa?!

Kapitalismul vesel

La EuroCinema am putut vedea documentarul **Kapitalism – reţeta noastră secretă**, despre care se face mare caz, că ar dezvălui secretele apariţiei unor capitalişti precum Copos, Pădure, Vântu, Patriciu, Voiculescu sau Becali. Dar filmul nu este altceva decât o afacere plătită pentru a le face reclamă celor mai bogaţi oameni din România, inclusiv unui om de televiziune ca Dan Diaconescu. Majoritatea adevărurilor care se spun în acest film sunt cunoscute din mass-media, filmul nu aduce nimic, absolut nimic nou. Revedem aceiaşi îmburgheziţi, vârfurile lor, cu prestaţiile cunoscute, selectate de autorul filmului, Alexandru Solomon, un evreu căruia probabil îi convine situaţia. El e la fel de vesel ca şi personajele pe care le prezintă, în frunte cu un alt farseur de presă, şugubăţul Diaconescu. Un secret pe care îl ştie toată lumea, nu e nici un secret.

Mai degrabă am spune că filmul este o trecere în revistă a situaţiilor unor moguli, care ne fac scârbă. Solomon nu are nici o scârbă, iar această armă miraculoasă de investigare, documentarul, este folosită ca o formă ilustrativă. Nu trece dincolo de ambalajul portretistic. Încearcă să se folosească de desenul animat, pentru a ne arăta cum imperiul mogulilor este asemenea unor castele de nisip sau pentru a ne arăta cum e sfârtecată România, numai că un film precum **Umbra** a lui Ion Truică a spus-o demult şi într-un limbaj metaforic mult mai percutant. Ne aşteptam ca autorul să pătrundă în culisele unor afaceri, să facă dezvăluiri serioase, precum făcuse în documentarele anterioare. Nu e nici un secret, de pildă,

Scanned with CamScanner

să dai o cifră sau alta, câte milioane are unul sau altul, sau să scrii că în România 32 la sută din bip revine corupţilor.

Explicaţia ar fi că virtualii corupţi, văzând că nu li se întâmplă nimic adevăraţilor corupţi, că de 20 de ani nimeni nu este pedepsit, au urmat şi ei această cale veselă, hoţia. Restul populaţiei e alcătuită din fraieri şi resemnaţi. Iar cei cinstiţi, revoltaţii, au plecat, fac parte din cei 4 milioane de români aflaţi în afara ţării. Filmul are pe generic producători francezi, ceea ce înseamnă că occidentul este interesat să afle cum a fost posibil ca într-una din cele mai sărace ţări din UE să existe cel mai mare număr de îmbogăţiţi? Care e secretul? Secretul nu ni se spune, însuşi autorul filmului comentează că nu a înţeles cum a fost posibilă trecerea de la proprietatea de stat la proprietatea privată. El nici nu se întreabă de ce aceşti umflaţi pe care îi chestionează, repetă că în România există un mit, că averile s-au făcut prin hoţie. Asta spune şi Patriciu, şi Pădure, care îi răspunde unui prieten când îl întreabă dacă mai e ceva de furat? Deci hoţia ar fi un mit.

Şi Patriciu, Voiculescu şi ceilalţi sunt cuprinşi de o veselie neobişnuită, spunând că se simt bine în România, că se distrează, Patriciu, arhitect fiind, chiar arată că ştie să deseneze. Şi ce credeţi că desenează el? Peşti, balene şi caracatiţe! Aşadar, pentru ei România e ţara lui dolce far niente, o mare veselie pe baza proştilor! V-am făcut-o, fraierilor! Mi-a venit în minte ce spune marele rabin în filmul fraţilor Coen **Un om serios**: „Ce se întâmplă atunci când adevărul se bazează pe minciuni?"

Poate nu au furat, dar au mințit, au înşelat, au fraierit în stânga şi dreapta! Oare înşelăciunea nu e o formă de hoţie? Patriciu e meşter în poveşti. El le spune tuturor poveşti. Cum face şi atunci când are loc o tranzacţie cu nişte petrolişti coreeni! Problema pe care nu o atinge defel Solomon – şi de la care ar fi trebuit să înceapă ancheta despre „reţeta secretului", este următoarea: cine le-a permis să facă aceste tranzacţii? Cine le-a permis să cumpere pe nimica toată rafinării, terenuri, fabrici etc. Să spunem că ei au riscat, că au investit în nişte fabrici falimentare, dar statul nu are nici un control asupra acestor averi fabuloase? Ce-au făcut guvernele care s-au succedat, cum de au permis această fraudă disproporţionată? Aşa se explică de ce nici unul nu dă socoteală, dimpotrivă, sfidează legile statului! Şi nu avem nici o întrebare măcar, ce fac aceşti „kapitalişti" cu banii?

Scanned with CamScanner

Rokefeller a investit în minuni culturale, ca MoMA, dar ai noştri? Or fi cumpărat oare măcar un tablou de artă? E bine că în final filmul face din aceste personaje nişte fantoşe, fiindcă le imaginează ca pe nişte manechine având în loc de cap un televizor, pe ecranul cărora ele apar, iar în comentariu ni se spune că la masă mai sunt doar fărâmituri, dar că locurile sunt ocupate. Trebuie să ne apropiem tiptil şi să le mâncăm în picioare. Mă uitam la acele figuri buhăite, inconştiente, Patriciu, Voiculescu et co., prezentaţi ca nişte eroi, dar, aşa cum am mai văzut şi în alte părţi, istoria le-a şters întotdeauna celor ca ei rânjetul de pe faţă. Şi cine o s-o facă primii? Chiar copiii lor, dacă vor merge puţin mai departe şi dacă se vor deştepta. Copiii acestor monştri îi vor decapita. E şi o secvenţă când un copil strică jocul de plastilină, care imaginează averea tatălui său.

Apoi filmul mai are un laitmotiv, pe Ceauşescu, raportarea permanentă la el. A fost mai bine înainte sau acum? Dar este o mare greşeală a lui Solomon. Raportarea românilor nu este la Ceauşescu, ci la nivelul de viaţă existent în alte părţi ale lumii. Autorul este naiv dacă îşi imaginează că istoria unui popor se reduce la două epoci atât de scurte şi trecătoare. Lui îi scapă complet România profundă şi raportarea la marele valori ale lumii, la marile cuceriri ale omenirii.

Măcelarii de poveşti

Am revăzut recent la Antena 1 filmul **Blestemul Perlei Negre** din seria **Piraţii din Caraibe**. Un dezastru! E un fel de a spune „am revăzut", fiindcă nu se poate vedea ceva coerent pe acest mic ecran! Cum arată un film în sala de cinema şi cum arată la ProTV sau la Antena 1?! Aceste posturi, datorită reclamelor, masacrează total orice film! Şi taie exact unde e mai interesant! Da, aşa au învăţat ei că măresc interesul pentru film. Nimeni nu le-a spus însă că aşa pierd spectatorii! Muţi iute canalul de la reclame şi preferi un film pe Discovery, unde nu ai asemenea surprize neplăcute şi de unde sigur te alegi cu ceva!

Când noi, pământenii, suntem un miracol într-un univers de milioane de ori mai mare decât toate firele de nisip ale pământului, când viaţa este o asemenea minune, care trece şi fulgerător, nu e păcat să o pierdem cu reclamele lui Sârbu sau ale altora ca el, care nu se mai satură de bani nemunciţi?! Cine stă să urmărească reclamele lor tâmpite, dar chiar şi pe cele străine, pentru tot felul de mâncăruri în restaurante alese, pe care

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Scanned with CamScanner

populația flămândă și fără bani nu le va „servi" niciodată? Un film de 90 de minute e masacrat de vreo 20 de ori cu reclame care însumează 60 de minute! E cumplit să vezi un film la aceste posturi, plus că ceea ce dau ele sunt reluări. La Hallmark, HBO și alte posturi străine nu există asemenea masacrări. Și e bine că TVR1 le imită.

Bun, dacă interesele o cer, să dea reclame! Dar să nu mai ia drept pretext filme bune, mai ales ecranizări. Măcar ecranizările să le lase în pace, să curgă întregi. Gândiți-vă la un film fantastic precum **Vrăjitoarele din Eastwick** (1987), o ecranizare după romanul omonim al marelui scriitor american John Updike. Ce-ar însemna reclamele în iureșul fanteziei lui Updike, brodate de George Miller și materializate de o echipă de actori de mare clasă, precum Jack Nicholson, înconjurat de „vrăjitoarele" Cher, Susan Sarandon și Michelle Pfeiffer? Imaginați-vă acea secvență feerică din film, ce se desfășoară pe fondul ariei **Nessun Dorma**, amestecată cu denaturările sonore ale unor reclame de handicapați! Sau imaginați-vă că în toiul vrăjilor pe care ele, Alex, Jane și Sukie, i le fac excentricului Daryl, se amestecă reclamele proteviste pentru telenovelele în care apar alde Gheorghe Visu et co.!

Cumplit talmeș-balmeș între țiganii noștri și vraja care îl ia pe sus pe Daryl, metamorfozându-l într-un monstru după legile dese-nului animat. Iar toate excesele culinare din palatul lui Daryl se amestecă cu mititeii și berea Ciuc, care se tot revarsă din rudimentarele noastre reclame, cu țapi și burtoși! În mod constant se întâmplă o astfel de masacre la aceste posturi, e o minune cine se mai uită la ele, mai ales când se dau reluări și mai ales când ai unde să le urmărești, la posturi mult mai decente, care înțeleg care e rostul unei povești. Sau gândiți-vă ce varză a putut deveni o fantezie cu Johnny Depp, Keira Knightley, Orlando Bloom sau Geoffrey Rush, o lume plină de fantezii, în spiritul lui Tim Burton, în care viii se combină ca prin farmec cu morții, iar aceste schelete vii cu reclamele Antenei 1, alimentare și grosiere.

Ce să mai spun de vicierea amestecului sublim între mediul aerian și cel acvatic, o poezie plină de umor, cu toate ingredientele rezultate din niște reclame de doi lei! Dar să fi văzut cum au măcelărit o altă bijuterie, **Dangerous Beauty** (1998), filmul despre Veronica Franco (jucată de Catherine McCormack), faimoasa poetă și curtezană a Veneției secolului al XVI-lea, care marcase deosebirea dintre *cortigiana onesta* și prostituție. Filmul e inspirat de celebra carte **The Honest Courtesan**

Scanned with CamScanner

de Margaret Rosenthal. Ce catastrofale imixtiuni în laboratorul cultural al acestui rafinat film, cu reclame ieftine şi interminabile pentru medicamente, băuturi sau maşini care valsează!

Am văzut şi în America filme. Multe, dar nici unul nu se amestecă cu reclamele. Nimeni nu intră cu picioarele într-un film, fie reclama oricât de bine plătită. Americanii au un cult pentru film, iar la cinematografe, după ce se dau reclamele la început, când intri în sală, unii le spun „de încălzire", deodată se face o pauză, ecranul e mat, ca o respiraţie bine trasă, apoi începe să se proiecteze filmul pentru care ai venit şi ai plătit. E o demarcaţie clară deci între reclamă şi film. Cum e şi firesc să fie. Nu-mi imaginez că planeta Pământ, omenirea ei, a crescut cu reclame. Nu, bunicii şi strămoşii noştri au crescut cu poveşti. Nici un copil pe acest pământ nu s-a culcat cu reclame, ci cu poveştile pe care i le-au spus bunica sau bunicul lui. Şi aşa trebuie să fie şi mai departe, cât o fi acest pământ.

Aceste posturi de care vorbim, nu au nici cel mai mic respect pentru ele însele, se degradează văzând cu ochii. Ce rost mai are, îl întreb pe un cineast ca Adrian Sârbu, ani de zile regizor documentarist la „Sahiafilm", după '89, directorul PROTV, să mai laşi să curgă acele generice kilometrice, dacă tu ai dat dispoziţie să fie masacrate filmele?! Adică arăţi lunga listă a celor pe care până atunci i-ai sfidat, pe care nu i-ai respectat? Ce, eşti sadic?!

Dar ce-i pasă, el n-a făcut nici un film, nu ştie ce e înseamnă durerea unei creaţii masacrate, pe el îl interesează ca bănetul de la reclame să curgă, fiindcă are nevoie să-şi întreţină averea, amantele şi casele din Bucureşti şi Paris!

E timpul să fie oprită această crimă a măcelarilor de poveşti! Cum? Mutaţi pe TCM sau Hallmark sau alegeţi sălile de cinema! Altfel e ca şi cum ai vedea numai obiectivul aparatului din **Blow-up**, fără să vezi şi **Funigeii** lui Julio Cortazar din el! Cred că se poate face şi în alt fel comerţ, fără să masacrezi poveştile!

Nesimţirea trece pe la Cannes

Tot mai mult sunt convins că dezastrul în care trăim este o perfectă colaborare dintre putere şi o parte dintre alegători, acei alegători care pot fi lesne fraieriţi. Există o „masă tăcută" care poate fi îndobitocită şi

Scanned with CamScanner

manevrată. Pe ea se bazează toată ascensiunea micilor şi marilor corupţi, ajunşi să reprezinte 32 la sută de PIB. Şi am să vă dau un exemplu din domeniul cultural, cum se pot face gogoşi pe baza credulilor. După cum se ştie, filmul românesc este abonat la Festivalul de la Cannes.

Dar cineaştii noului val continuă să se facă de râs aici, unde participă cu filme, iau premii, dar nimeni nu le cumpără filmele să le difuzeze, iar sălile sunt tot mai goale acolo unde se proiectează un film de-al lor. Strategia este aceeaşi pe care am descris-o nu o dată. Orice film românesc al tinerilor cineaşti care participă la Cannes se bucură de sprijinul bănesc al ICR, care le plăteşte cu sume ameţitoare articole în presa franceză şi americană. Aceste articole sunt nişte elogii bombastice, fiindcă sunt scrise chiar de autorii filmelor. Aşa s-a întâmplat recent şi cu pelicula **Marţi, după Crăciun**, regizată de Radu Muntean, care străluceşte într-o cronică din „LA Times", dar nici o casă de distribuţie nu s-a omorât să cumpere filmul.

Această direcţie este rudimentară şi fără măsură. De pildă, cotidianul francez „La Voix du Nord" îi compară pe regizorii români Radu Muntean şi Cristi Puiu cu legendarii Ingmar Bergman şi Krysztof Kieslowski. Ba un alt ziar, „Boston Globe", comite o aberaţie şi mai oarbă: îl pune pe Puiu pe acelaşi plan cu Eric Rohmer şi Lars von Trier! Mai mult, un articol e intitulat „România – Statele Unite 2-0!", pe ideea că două filme româneşti prezentate la Festivalul de la Cannes, **Aurora** de Cristi Puiu şi **Marţi, după Crăciun** de Radu Muntean, ar fi eclipsat cele două mari premiere hollywoodiene, **Robin Hood** şi **Wall Street 2**. O astfel de presă ori nu e citită de oameni serioşi, ori e făcută pentru fraieri şi, cum piaţa filmului românesc e majoritar credulă, oamenii înghit astfel de comparaţii de nefăcut, fiindcă numai un ignorant sau un debil poate crede că un film în care nu se întâmplă nimic notabil, lent, mimând nimicul, poate fi comparat cu o superproducţie, cu filme comerciale hollywoodine! Şi ce mai scriu gogoşarii noştri în „Boston Globe"? Că filmele româneşti sunt „cinema pur" şi că răsplătesc întrutotul aşteptările spectatorului.

Peliculele realizate de Cristi Puiu şi Radu Muntean sunt prezentate în secţiunea „Un Certain Regard" şi toţi, tot cinemondul, vă daţi seama, regretă că nu sunt prezentate în competiţia mare! Şi iată ce scriu jurnaliştii de la „Le Monde", că filmele respective sunt „două scufundări reci în realismul negru al cinematografiei româneşti". Categoric, cele două pelicule

Scanned with CamScanner

sunt „revelația festivalului", fiindcă „au atras atenția publicului prin spiritul lor, care știe să seducă oamenii prin realism, critica nemiloasă asupra societății, gustul pentru dezastrul macabru și simțul absurdului". Acești „diavoli" români, cum îi numește „Le Monde" pe Puiu și Muntean, „nu au renunțat la realismul negru, în schimb au dezactivat umorul suprarealist care le permite să-și atenueze amărăciunea". Ni se spune apoi că **Marți, după Crăciun** este „povestea seacă a timpului necesar lui Paul pentru a-și anunța soția, Adriana, și fiica de opt ani, că le va părăsi pentru o altă femeie".

Pe când **Aurora** prezintă trei ore din viața unui om obișnuit care se transformă lent într-un criminal. Pelicula este, scriu francezii, o scufundare lentă în creierul acestui individ și reprezintă „o epopee mentală asupra banalității răului". La finalul filmului, spectatorii află că bărbatul se numește Viorel și că soția l-a părăsit pentru un alt bărbat. Nu trebuie să vedem aceste filme pentru a deduce că nu pot fi comparate în nici un fel cu spectacole ca **Robin Hood**!

Un alt articol cusut cu ață albă din această constelație a rușinii a apărut în „Hollywood Reporter". Vă dați seama ce interes major manifestă Hoolywood-ul pentru filmul românesc dacă ziariștii americani scriu cu litere de-o șchioapă „Românii pe val la Cannes"!? Oare atât de tâmpiți să fie ziariștii de la acest ziar să scrie că Puiu „a câștigat marele premiu la Cannes, pentru **Moartea domnului Lăzărescu**", confundându-l cu **432**, fiindcă după cum se știe filmul lui Puiu a participat la secțiunea o tânără speranță!? Ce atentă poate fi presa de peste ocean cu filme ca **Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu** de Andrei Ujică, autorul „unei munci titanice"!

Deși America nu a difuzat niciodată un film românesc, însuși Gopo, prieten cu Disney, nu este cunoscut acolo, în schimb, prestigiosul ziar îl remarcă pe **Bună, ce faci** de Alexandru Maftei, despre care nici noi, românii, nu știm nimic, dar știu ei și cei de la secțiunea „Marché du Film"! Vă dați seama cum noi ne ignorăm valorile, dar le urcă pe val „Hollywood Reporter", care consideră că „România își păstrează standardul de aur", în timp ce celelalte țări sunt la pământ, mai ales zona Balcanilor, care „se află pe linia de plutire"!? Bravos, națiune, fii deșteaptă! Oare cine sunt acești ziariști îndrăgostiți subit de filmul românesc, dar care nu semnează articolul, ci o dau anonimă, ca în bilețelele sau telegramele lui nenea Iancu!? Cum dracu' se face că țara e la pământ, în toate clasamentele

Scanned with CamScanner

economice sau sociale se află sub linia de plutire, dar în film suntem campioni, îi batem pe toţi?!

Nu trebuie să fii prea tare în lecturi de „Almanahe" pentru a-ţi da seama că astfel de „servicii" publicitare sunt deservicii, fac numai rău atunci când este vorba de adevăraţii creatori şi de valoare. Dacă cineaştii noştri vor continua să meargă pe această direcţie, vor rămâne doar cu ruşinea. Ei sunt primii chemaţi să taie acest bombasticism deşănţat, cu o credibilitate zero la adevăraţii spectatori, altfel vor primi numai ceea ce merită, Premiile nesimţirii.

România nerambursabilă

De ce nu funcţionează nimic în ţara asta? Judecaţi şi dvs. situaţia din lumea filmului: lupii tineri au tot reclamat că nu există o lege a cinematografiei, că legea care există e strâmbă, trebuie schimbată etc., motiv pentru care în anul 2009 nu s-a organizat nici concursul de scenarii, de finanţare a filmelor de lung şi scurt metraj. Sergiu Nicolaescu şi alţi colegi au întocmit o nouă Lege a Cinematografiei. Dar Victor Rebengiuc şi lupii tineri semnează o Petiţie că nu sunt de acord cu ea, fără să o cunoască măcar. Fiindcă ei au prejudecăţi cumplite şi spun: „Nu vrem să funcţionăm după o lege întocmită de comunişti, securişti" etc. Foarte bine, deşi Nicolaescu a lucrat la această lege ca un cineast, un cineast de seamă, cu o mare experienţă în domeniu, ca un om responsabil de destinele cinematografiei. Ei bine, nu, spune haita, nu, Ok, dar atunci de ce nu face ea proiectul său de lege, că tot vrea să pună mâna pe CNC, iar naivul ministru Hunor cântă deja cum vrea ea!? Nu, domnilor, nu se implică mai mult de nivelul Petiţiei. De ce? Fiindcă ea nu vrea să funcţioneze cinematografia, fiindcă îi prieşte aşa cum e. Vreţi o dovadă? V-am oferit zeci, dar acum vă mai ofer una, chiar de la sursă.

Şi nu cred că e întâmplător că mi-a parvenit „Situaţia contractelor de acordarea sprijinului financiar nerambursabil", începând cu anul 2007 şi până la zi! Nu vă vine să credeţi cine a primit acest sprijin nerambursabil, adică bani care se duc pe Apa Sâmbetei, bani de la contribuabil, dar de a căror soartă nu răspunde nimeni! Credeţi că a primit Sergiu Nicolaescu vreun leu? El nu apare în această Situaţie. Apare Florica Ionescu. Şi firma ei SC Quality Cinema SRL! Aţi auzit de Florica Ionescu? Oare cine e? Ce a făcut ea pentru filmul românesc de a primit în zeci de rânduri sume de

Scanned with CamScanner

milioane lei, în total aproape un miliard de lei!? Un alt nume care nu ne spune nimic e Corina Stan, cu sume ameţitoare. La o strigare a primit 238 mii de lei noi. Şi are încă atâtea strigări!

La fel, multe alte nume necunoscute, precum Gabriel Stancu, Ioan Ionescu, Gyorgy Annamaria, Daniel Bucur, Cristian Pasăre, Anca Dinescu, Monica Aldea Lazuran, Andrei Dăscălescu, Sorin Botoşeanu, Cristian Hoffman, Mihai Gligor, Cornelia Paloş, Dragoş Vâlcu, Ciprian Alexandrescu, Sorin Marin, Florin Iepan, Giuliano Doman, Anca Truţă, Alexandru Teodorescu, Dumitru Brudală, Iordan Tiberiu, Gheorghe (Gelu?) Colceag, Cristina Ieremie şi mulţi alţii, înregistraţi cu contracte pentru sume ameţitoare, adică 600 mii lei la o strigare! Şi ei apar de câteva ori pe an. Ei, nevestele sau rudele lor.

Sau să vedeţi ce sume primeşte un anume Laurenţiu Brătan, care organizează nişte festivaluri falimentare, sume de ordinul sutelor de mii de lei! Pentru ce? Pentru „Este'n'Est"? La festivaluri sunt foarte mulţi abonaţi, lista este şi ea lungă. S-au prins băieţii că CNC e o vacă de muls, pe principiul „treimii de aur" al lui Al Capone, şi fac festivaluri. Dacă doi-trei zăbăuci se adună într-o seară la o bere, pun de-un festival. Aşadar, numai profitori noi, probabil tineri. Din vechea generaţie nu se află pe liste decât Elisabeta Bostan, Geo Saizescu şi încă vreo doi.

La fel de co-substanţiali sunt în această situaţie privilegiată şi Tudor Giurgiu cu Oana Giurgiu, nevasta lui, apoi Mitulescu, Mungiu, Gabrea, Drăgan Vasile, Dan Chişu, Anca Puiu (soţia lui Cristi Puiu) şi alţi semnatari ai Petiţiei, care s-au înfruptat din aceşti bani nerambursabili ai CNC, fără ca nimeni să le ceară vreo socoteală. Festivalul lui Giurgiu, „Transilvania", cât şi Premiile Gopo au atins cifre de zeci de milioane de euro. Nici contabilitatea nu mai ştie! Fiindcă CNC nu are un control final asupra nici unui contract. Nimeni nu-l trage pe X sau Y la răspundere ce-a făcut cu banii. Ce, pe fostul prim-ministru îl trage cineva? Contractul să fie bifat, atât!

Şi gândiţi-vă că această situaţie e în cinematografie. Dar ce-o fi în alte domenii, în alte ministere, în alte instituţii!? De câte ori nu s-a tras alarma cu gogoaşa de la Sibiu, un megalo-kitsch-festival, cu edituri hrăpăreţe ca Humanitas sau ce să mai spunem de ICR, condus de un antiromân notoriu?! Şi câte socoteli morale nu au de plătit „lichele" ca Liiceanu, Patapievici sau Pleşu? Ei sunt direct responsabili de distrugerea societăţii civile, în care s-au bălăcărit şi alţi miopi ca Ungureanu, Baconschi

Scanned with CamScanner

şi mulţi laşi ca ei, fanatici susţinători ai lui Băsescu! Aceşti aşa-zişi intelectuali, „lideri de opinie", dar fără operă, sunt, categoric, la o socoteală atentă a situaţiei, fondatorii unei Românii nerambursabile! Câţi bani au supt ei din averea ţării, fără să le pese că îi va rămâne hainele găurite?! Ce guvern e acela care nu ştie unde şi cum se scurg banii?! De ce mai există un DNA? Ţi-e ruşine că eşti guvernat de oameni ca Boc sau Vlădescu, care sunt amatori, cred că nu-s buni nici să facă socotelile la un aprozar! Taie din salarii, din pensii, scumpesc toate produsele, găsesc ţapi ispăşitori în funcţionarul public, în cei 22 de milioane de români, cum spune chiar preşedintele abulic al ţării! Îşi permite România, în criza în care se află, să arunce bani, sume nerambursabile ameţitoare, cu ochii închişi, cum nici în mitologia infernului nu s-a imaginat aşa ceva?!

Pentru cei care nu văd bine

În urma articolului **România nerambursabilă** am primit mai multe telefoane de apreciere sau nedumerire, chiar şi de la Sergiu Nicolaescu, care mi-a spus că i-a dat în judecată pe petiţionari şi că va veni şi cu alte dezvăluiri faţă de cele semnalate de mine. Am reţinut de la domnia sa însă o idee şi anume că aceşti „lupi tineri" din cinematografie ar fi nişte laşi. „O haită de laşi". După cum altcineva, scriitor, mare polemist, se bucura că „lupii tineri" au putut înşela statul cu atâţia bani. „Merită aceşti copii, ha, ha, ha, sunt talente, bravo lor că pot! Proşti de noi, la vârsta lor, că n-am putut". Eu nu zic că nu e bine că se dau bani pentru cultură, să se dea, dar să vedem unde se duc, cum şi cine controlează asta? Contabila de la CNC îmi spunea că nu are cine să controleze. „Sunt prea mulţi hoţi şi prea puţini vardişti". Dar DNA? „Tot un drac. Şi ăia-s hoţi sau laşi".

Dovadă că am primit şi un mesaj pe internet, unde persoana respectivă, distribuitor de filme, organizator de evenimente cinematografie, aflat şi el pe lista nerambursabililor, mi-a scris negru pe alb că „nu te văd bine". Iată cum se apără şi se manifestă aceşti noi reprezentanţi ai filmului românesc, dintre care cel puţin 90 la sută se ocupă de filmul străin, câştigă de pe urma filmului american sau european. Acest onorabil nerambursabil nu mă vede bine fiindcă e miop sau se preface că e miop. Dacă cele dezvăluite de mine ajung sub ochii lui alde Florica Ionescu şi alţi profitori ai sponsorizărilor CNC, vom asista tot la un fenomen de miopie, fiindcă „haita e laşă". Însă şi acest nerambursabil care nu mă vede bine a recunoscut

Scanned with CamScanner

că el nu are talentul altora, să fure, „să pun deoparte", din ce primeşte de la CNC şi că pentru evenimentele pe care le face trebuie să scoată şi bani din buzunar. Şi a mai recunoscut că proba zdrobitoare este să ne arate cei care au beneficiat de fonduri nerambursabile ce au făcut cu banii! Ce a făcut d-na Florica Ionescu cu cei aproape un miliard de lei luaţi în 24 de rate de la CNC? Şi să-mi spună distinsul nerambursabil cine i-a cerut socoteală pentru banii pe care i-a primit el de la CNC, mai ales pe un festival pe care nu l-a mai făcut? Şi câţi alţii nu sunt în această situaţie, au luat banii şi n-au mai făcut filmele sau evenimentele! El nu vede bine că nici un profitor de banii ţării, de la Tăriceanu la Liiceanu, nu dă socoteală? Să-mi arate mie ce instituţie din ţara asta e transparentă, ce Uniune de creaţie spune ce a făcut cu banii, să ni se spună negru pe alb, public, pe ce s-au dus milioanele de euro la Premiile „Gopo" sau cine a făcut vreodată, ce ministru, socoteala Festivalului de la Sibiu, o gogoaşă cât încape!? Nici măcar „gospodarul" Johannis n-a făcut!

Uimitor cum apar astfel de lichele, care scot colţii nu împotriva celor care fură şi nu dau nici o socoteală, ci împotriva celor care semnalează o asemenea stare de fapt. Eu nu sunt tribunalul să fac anchete sau poliţist să pun cătuşe, eu semnalez. Iată, domnilor, am primit o Situaţie financiară şi văd atâtea nereguli, de pildă, văd negru pe alb că un anume Sorin Matei de la Fundaţia „Anonimul" a luat 220.000 lei. Cine e Sorin Matei pentru filmul românesc? Ce a făcut el cu aceşti bani, unde avem publicată o situaţie legată de acest festival anonim, ce valoare are el cu nişte filme străine pe care le premiază? Sunt zeci de festivaluri de film în România, iar banii se duc toţi la străini, fiindcă, 99 la sută, festivalul anonim e deservit de filme străine, cu autorii lor pe scenă. Pot oricând să dau detalii despre un festival ca B-est. Şi chiar dacă e premiat din când în când un român, vedem că e acelaşi premiat peste tot. Aceiaşi Puiu, Mungiu sau Porumboiu. Le e ruşine şi lor de câte ori se urcă pe scenă, cum au şi recunoscut. Deci eu sunt vinovat că mă întreb şi că mi se pare că această sumă, de 220.000 lei la o strigare, dl. Matei a aruncat-o pe Apa Sâmbetei, a plătit pentru aducerea filmelor şi a autorilor lor? Oare de ce? De ce Ministerul Culturii nu se autosesizează, de ce nu ne dă măcar o replică, fiindcă el acordă aceşti bani, din buzunarul contribuabililor?! Dacă banii de la astfel de festivaluri falimentare, cum sunt cele făcute de un Bratan, cel de scurt metraje „Next", al Adei Solomon, cu filme la care vin numai

Scanned with CamScanner

cei care le fac, sau ridicolul „Dakino" al lui Chişu, s-ar da pe producţia unui film, pe un debut, cred că am fi mult mai câştigaţi, în primul rând filmul românesc. Banii de la ultima ediţie Dakino, de pildă, festival îmbătrânit, pentru care Chişu primeşte 170.000 lei, s-au dus pe un chef monstru oferit parangheliştilor (vezi art. **Laudă parastaselor**).

Sau vreau să ştiu şi eu, am dreptul, nu?, fiindcă am o operă cinematografică şi, apoi, sunt şi eu contribuabil, pentru ce a primit Constantin Pivniceru 325.000 lei?! Sau Mihai Gligor, la o strigare numai, 550. 000 lei? Cine e Mihai Gligor? Uite că n-am auzit de el. L-am întrebat şi pe Sergiu Nicolaescu, cine e? Cine e Florica Ionescu? Nu ştia. Noi nu ştim, care toată viaţa am trăit aici, în lumea filmului, cum să ştie pan Hunor, Boc sau alţi pasageri vremelnici pe această corabie fără timonă!? Nu văd bine. Nu văd bine deloc. Au orbul găinilor. Şi orbirea e benefică pentru unii. Numai pentru unii. Aceiaşi profitori. Evident, înţeleg furia nerambursabililor! M-ar împuşca fiindcă am văzut. De ce văd? De ce nu închid ochii? Ce mă bag eu în oala lor? Mă bag, fiindcă am lăsat o operă cinematografiei române. Mă bag fiindcă am fost afectat de o mare nedreptate, strigătoare la cer! Gândiţi-vă şi dvs., am oferit un scenariu despre **Lucian Blaga, Carol al II-lea şi Mircea Eliade la Lisabona**, un document istoric şi cultural fără pereche, cu sponsori găsiţi la Lisabona, uluiţi că România nu se implică într-un asemenea proiect. Şi, într-adevăr, juriul CNC, din care făceau parte şi nerambursabili, a respins acest proiect. Duceţi-vă la studioul lui Mihai Orăşanu, Paradox Film, să citiţi scenariul. Cine să mai facă aşa ceva? Aceşti nerambursabili sunt nişte criminali, nişte inconştienţi, habar nu au ce imens travaliu este să faci o docudrama de lung metraj pe o asemenea temă. Cine s-o mai facă? Viorica Bucur? Tică Păun? Bâlbâiţi ca Duma? Ticăloşiţi ca Balerică Tava? Sau cine? Cine se înhamă la un asemenea proiect ieşit din comun?*

Mi-aduc aminte de o vorbă a lui Eugen Mandric, fost director la Casa de filme nr. 3, care, când se trezea după o beţie, îl întreba pe contabil: „Care-i paguba? Cât s-a furat?" Şi contabilul dacă-i spunea că peste o sută de milioane, să spunem, sărea în sus şi-l pupa: „O, ce bine, tovarăşe, m-ai liniştit! În ţara asta dacă furi peste un milion, nu se întâmplă nimic, nimeni nu te trage la răspundere, dar dacă furi o sută de lei sau un ziar dintr-un chioşc, ai mierlit-o!"

Scanned with CamScanner

*Pentru a vă convinge măcar în parte, am să ofer mai jos viziunea regizorală a acestui film, numit **Mirabila coincidență**:

„Îmi propun să realizez un document istoric, cultural şi moral al timpului, al celei mai complexe perioade din Istoria României şi a Europei, văzute din perspectiva celor trei personalități care fac obiectul acestui film. Intersecția destinului lor, ca şi particularitățile singulare, ce-i caracterizează pe fiecare, îmi permit să revelez o Portugalie tot atât de diferită, ca şi România fiecăruia. Portretul lui Mircea Eliade este, desigur, mult mai consistent, dat fiind că el a stat aproape 5 ani în Portugalia, pe care i-a consemnat într-un Jurnal. Evident, pentru a putea comunica o enormă cantitate de informații, am apelat la unghiul sensibil, subiectiv, căutând, prin vocea şi prezența a trei actori, ca şi prin unghiurile de filmare, să dau o notă intimă documentelor. Şi sper ca alternarea dintre faptele obiective, documente, imagini de arhivă, reconstituiri sau relatări directe, chiar interviuri, şi această perspectivă subiectivă să aibă nu numai un efect artistic deosebit, dar şi să ajute la a comunica mai suplu cantitatea de informații şi idei.

Este pentru prima oară în cultura română şi universală când se abordează acest subiect. Şansa de a fi invitat în Portugalia pentru câteva săptămâni, mi-a oferit şi posibilitatea să merg şi să mă documentez în locurile unde au trăit cei doi mari scriitori şi un rege al României. Îmi propun să arăt ce a însemnat Portugalia pentru fiecare dintre ei şi ce fire nevăzute, mistice chiar, îi leagă pe toți trei. Regele Carol al II-lea este cel care i-a trimis pe Lucian Blaga şi pe Mircea Eliade la Legația României din Lisabona. Ca apoi, el însuşi să le ia urmele şi să-şi caute refugiu în Portugalia, după abdicare şi după revenirea din exilul sud-american.

În destinul acestor oameni există câteva coincidențe mirabile, ca să folosesc chiar un cuvânt din **Mirabila sămânță**, poezie pe care Lucian Blaga a scris-o nu la Lancrăm, cum credeam, ci în lumina fără de asemănare a Oceanului Atlantic pipăit de el de pe țărmul Lisabonei. O altă revelație a fost să descopăr că *dor*, intraductibil în toate limbile pământului, e traductibil numai în portugheză: *saudade*, cuvânt care exprimă aceeaşi stare! Nu e o mirabilă coincidență că Mircea Eliade la Cascais, oraşul care i-a salvat viața şi, implicit, a schimbat destinul culturii române şi mondiale, a locuit pe Rua de Saudade, adică pe Strada Dorului? Şi nu e mirabil până la Dumnezeu faptul că Blaga şi-a numit un volum de poezii, scrise în cea mai mare parte în Portugalia, **La curțile dorului** (1938), adică în traducere portugheză **Cortes da Saudade**?! Şi e oare o banală întâmplare că una dintre aceste poezii se numeşte chiar **Estoril**, oraşul ce avea să devină locul de exil al regelui Carol al II-lea şi unde avea să şi moară?! Dar însuşi Mircea Eliade nu putea ocoli această mirabilă coincidență a dorului, dedicându-i un

Scanned with CamScanner

articol publicat în Portugalia: **Dor – A saudade romena**. Relaţia dintre Carol al II-lea şi Eliade nu s-a revelat decât la Lisabona. Ca şi aceea mai specială a lui Eliade cu Lucian Baga, pentru a cărui geniu avea un respect deosebit, dovadă că l-a şi propus pentru Premiul Nobel.

Pe baza **Jurnalului portughez** şi a altor scrieri ale lui Mircea Eliade vom susţine o parte însemnată din comentariul acestui film. Desigur, partea lui exclusiv poetică se va sprijini pe creaţia blagiană, pe poeziile sale lusitane. Conform scenariului, ce include o enormă desfăşurare de trasee portugheze, cu sute de locaţii, am structurat materialul ce urmează a fi filmat ca un serial în câteva episoade, cu prolog şi epilog, cu o primă parte dedicată lui Lucian Blaga, cu partea a doua dedicată lui Carol al II-lea, ca restul filmului să cuprindă activitatea lui Mircea Eliade, care ne-a lăsat şi cele mai substanţiale urme despre şederea sa în Portugalia".

Zborul lui Sergiu Nicolaescu

Nu odată am discutat cu Sergiu Nicolaescu despre credinţă, Dumnezeu şi iertare. Poate că nici el nu se închină, nici nu se duce la biserică, asemenea bigoţilor, dar ştie să ierte. Nicolaescu ştie ce-i iertarea. M-a iertat până şi pe mine, care într-o vreme n-am fost prea cuminte cu el. Iertarea, faţă de spovedanie, un act natural, e un fapt mult mai greu, imposibil de aplicat fără educaţie. La animale nu există iertare. Se sfâşie între ele fără milă. Deşi oamenii au ieşit demult din junglă, de sub umbrela sălbăticiei, totuşi mulţi dintre ei nu cunosc ce-i iertarea. Ce fenomenal e personajul Andrei Bolkonski din romanul lui Tolstoi **Război şi pace**, personaj construit pe ideea iertării, cum evoluează de la ură la iertare! Poare că aşa e azi şi Sergiu Nicolaescu. Oricum, aşa cum mi-a mărturisit deunăzi, în biroul său de la UARF, el îi iartă pe cei care îl contestă sau îi răstălmăcesc vorbele şi faptele. Aşa este cazul celor care au făcut o petiţie împotriva legii pe care el a conceput-o pentru cinematografie, dar îi iartă şi pe cei care i-au răstălmăcit cumplit un vis. Pe care mi l-a povestit şi mie: „Un bătrân se bărbiereşte şi, cum îşi dă jos barba, nu se mai recunoştea pe sine. Cine e cel din oglindă? Cocoşat, gârbovit, cu faţa brăzdată de riduri? Nu se poate. Sunt eu sau alt eu? E altul ce-l ce se uită la mine! Şi aşa, tulburat, ieşi din casă, ajunse la metrou. Şi trenul veni. Se urcă şi, cum se întâmplă la metrou, la fiecare staţie, unii se urcau şi alţii coborau. Şi privea acest du-te vino, acest balans, cum unii urcă şi alţii coboară. Dar, ciudat, cei care se urcau erau îmbrăcaţi frumos, în frac, în costume

Scanned with CamScanner

princiare, erau numai personaje de demult, pe care le cunoştea, în care se vedea, erau Carol I, Antonescu, Mircea, Mihai Viteazul, dar printre ei era şi un copil. Era el, copil. Cei care coborau însă erau îmbrăcaţi naşpa, în tenişi, în blugi, ca Titel Pangică din **Poker**, borfaşii de azi, milionari în tenişi. Şi bătrânul, un bătrân aşa ca mine, de peste 80 de ani, îşi vede astfel trecutul, trecutul său şi al ţării, dar vede şi prezentul, prezentul odios. Nu e ca Faust, nu vede şi viitorul. Iese din tren, din metrou, şi ajunge la un bloc turn, din mijlocul oraşului, precum e cel rotund, din oţel şi sticlă, de pe Calea Victoriei, ridicat în locul unui bloc vechi, căzut la cutremur. Şi intră în el şi ia liftul. În lift, vede iar copilul, dar îi vede şi pe cei de azi, pe toţi, ca nişte şacali, ca nişte hiene. Ajunge la ultimul etaj. Şi când iese din lift, deodată îşi revine, omul gârbovit de până atunci devine un bărbat puternic, solid, agil, cum sunt eu acum. Şi merge pe culoar, merge, urcă nişte trepte, trece printr-o uşă îngustă, până ajunge pe terasă, mai face câţiva paşi şi e chiar acolo, la marginea terasei, la buza blocului. Şi de acolo, de sus, se aruncă. Desface braţele, ca nişte aripi. Şi zboară. Zboară, doar zboară, înţelegi?!"

Şi Nicolaescu izbucni deodată într-un râs ca al Lăpuşneanului. „E o metaforă, nu? Nu trebuie să înţelegi că vreau să mă sinucid, cum au înţeles nişte proşti. Trăim într-o lume de proşti! Sinucidere? Ha, ha, ha, ha! Eu, acum, la 80 de ani! Nici prin cap nu-mi trece! Ce, Meşterul Manole a vrut să se sinucidă? A vrut să zboare, să vadă cum e zborul. E o metaforă, înţelegi?" Toate astea Nicolaescu mi le-a spus ca în transă, ca un personaj post-apocaliptic din **Resident Evil: Afterlife**, unde se imaginează Viaţa de Apoi. Şi mi-a mai spus: „Nişte copii, ziarişti de azi, au deformat totul. Ce ştiu ei ce-i metafora? Ei vor numai zâzanie, scandal. Nu există nici un conflict între generaţii. Fiindcă generaţiile curg dintr-una într-alta. E ceva natural ca generaţia mea să se ducă şi să vină alta. Un conflict nu e posibil decât numai dacă cineva are interes. Cine are interes ca între mine şi puişorii ăştia să fie un conflict, greşeşte. Pentru că eu sunt în situaţia de a nu mai avea nici un interes. Eu nu mai iau, ci dau. Am luat, am, mi-ajunge. Veniţi să vă dau! Le dau o lege din care să tragă foloase. O lege care să-i apere, să-i facă tari. Dar ei nu văd, nu înţeleg, nu vin la izvor. Sunt manipulaţi". De cine? „Sunt mulţi profitori, mai mulţi decât ei. Cocoţaţi care-încotro. De vină e sistemul, cine îl dirijează. Şi înainte erau profitori, dar nu-i găseai printre şefii de întreprinderi, de fabrici, de studiouri... fiindcă veneau de jos. Erau recrutaţi din neica-nimeni. I-am

Scanned with CamScanner

cunoscut pe mulţi. Nu erau specialişti. Erau muncitori, ţărani de la coada vacii. Dar erau cinstiţi. Nu furau. Nu erau hoţi. Nu trebuie să fii specialist să conduci o uzină dacă eşti cinstit şi te bazezi pe specialişti, pe oamenii cu care lucrezi. Însă acum, în loc de oameni cinstiţi, la conducerea întreprinderilor avem specialişti. Şi uite unde am ajuns, la o ţară bolnavă, nevindecabilă. Să fi fost comuniştii, oameni ca Ana Pauker, Gheorghiu-Dej, Ceauşescu, mai deştepţi şi mai pricepuţi decât cei care ne conduc azi?" Păi şi dvs. sunteţi printre ei. Sunteţi senator, nu?! „Da". Şi ce propuneţi? „Lăsaţi copiii să vină la mine!, a spus Iisus. Şi el nu era cineast. Dar eu am fost cineast toată viaţa. De 55 de ani fac filme. Şi le spun copiilor din branşă să vină la mine. Să profite de experienţa unui om care toată viaţa a lucrat numai într-o direcţie! Cei care mă contestă acum uită că vor veni alţii în locul lor, altă generaţie. Dacă nu a şi venit. Ei sunt bătrâni deja, au 40 de ani. Vine generaţia 20. Tineri şi foarte tineri. Lor am să mă adresez, lor am să le dau ce-mi cer".

Şi Nicolaescu privi pe fereastră, în zare, de parcă îi vedea venind de acolo. Şi îşi atinse barba, ca şi cum se afla în faţa oglinzii şi voia să se radă. Artiştii români au avut vocaţia zborului, de la Meşterul Manole la Constantin Brâncuşi şi Jacques Hérold. De ce nu ar avea-o şi un cineast?

Legea cinematografiei

Toţi vor să se facă legi, dar să nu ţină seama de ele, să le încalce. Există şi o vorbă românească de te doare capul: „Legea e făcută ca să fie încălcată!". Acest dicton barbar, pentru societăţi haotice, poate fi foarte bine aplicat la Legea cinematografiei, care, în forma ei modernă, se mai numeşte Legea 630 din anul 2002. Această lege, aprobată de Parlamentul României, este contestată (citeşte încălcată) cu fiecare nou concurs de scenarii organizat de CNC, în situaţia de stat, forumul suprem, pe rol de bancă publică, prin care această lege se aplică sau nu. Mereu este discutată forma cum se aplică. De fiecare dată, Legea e contestată de cei care nu primesc finanţarea proiectelor. Legea e bună însă, dacă primeşti bani cât mai mulţi, şi dacă se poate şi nerambursabili, şi e proastă dacă eşti respins de la masa favorizaţilor. Fiindcă e categoric vorba în primul rând de favoritisme, de ochi frumoşi, de prietenii, de interese, de şpagă, de toate căile murdare care duc la acordarea unui sprijin din partea CNC. Valoarea, geniul, personalitatea nu contează, numai banul. De regulă, juriile, oamenii

Scanned with CamScanner

din juriu, sunt instrumentele principale ale încălcării legii, ei sunt aleşi pe sprânceană, ei sunt sursa de neplăceri. De regulă, un juriu, orice juriu, este manevrabil, el joacă aşa cum îi cântă cel care îl plăteşte, fiindcă la noi juriile sunt alcătuite pe bani. Evident, toate aceste culise nu se prevăd în lege. Legea e pentru proşti, mai spune un alt dicton barbar. Dar noi aici nu ne propunem decât să adoptăm o atitudine de oameni normali şi maturi în faţa legii.

Desigur, orice lege este perfectibilă. Şi cum contestaţiile sunt anuale, Legea cinematografiei a fost modificată an de an. Aşa că avem o Lege a cinematografiei a anului în curs, ultimele fiind Legea din 2009 şi Legea din 2010. Dar întrucât şi ele au fost amendate – ca şi cum o lege poate mulţumi pe toată lumea, mai ales pe trântori şi hoţi! –, iată că în acest an a apărut şi Legea Nicolaescu, adică varianta Legii cinematografiei trecute prin experienţa redutabilului cineast. Dar nici nu a ieşi bine din biroul său, că această Lege, adică vechea Lege cu modificările de rigoare, a şi fost contestată. În primul rând de Noul Val, cu toată trena lui. Şi unde? La Festivalul internaţional al filmului de la Cluj, care e un festival al tinerei generaţii, la care nu au ce căuta consacraţii sau cei care sunt indezirabili. Eu, de pildă, am 70 de cărţi, dintre care 30 de film, după care toţi cineaştii au învăţat şi au intrat la facultate (a recunoscut acest lucru însuşi Tudor Giurgiu), dar n-am fost niciodată invitat la acest festival. Nici la Premiile Gopo, dimpotrivă, cartea mea **Privirea lui Gopo** a fost ignorată de organizatori.

Dacă ei ignoră ceea ce este evident, de ce nu ar ignora sau contesta ceea ce e mai puţin evident sau cunoscut de o mână de oameni? Aşa contestă, fără discernământ – mulţi nici n-o cunosc! –, Legea Nicolaescu, deşi, cum am spus, este vorba de modificări ale Legii iniţiale, operate de Sergiu Nicolaescu, a cărui experienţă în domeniu nu poate fi pusă la îndoială. Şi nu poate fi acuzat nici de interese, de nici un fel, dat fiind că el se află într-un punct unde funcţionează interese de alt ordin, în primul rând metafizice. Evident, totul a fost contestat, fără ca nimeni să fi citit aceste modificări făcute, gândite de Nicolaescu în ajutorul cineaştilor, tineri în primul rând. De fapt, nu Legea a fost contestată, ci el, autorul, de ce Nicolaescu să facă, să dreagă, să ne dea lecţii? S-a alăturat şi Victor Rebengiuc petiţionarilor, fără să fi citit un rând din Lege. Există o modă în mentalitatea unor intelectuali români, cea dictată de gaşcă, de haită. Ţii de o haită, ce hotărâri ia ea, tu aderi imediat, ca orice înregimentat. Aşa şi

Scanned with CamScanner

marele actor abonat la contestații, aderă cu ochii închiși dacă Giurgiu dă semnalul! Și e atât de greu să faci o lege! Dovadă că n-a făcut-o el, n-au făcut-o ei, contestatarii. Ei stau precum chibiții pe margine, ca la rotonda microbiștilor din Cișmigiu, și-și dau cu părerea. O lege presupune o mare răspundere și o mare pricepere. Citiți numai faimosul dialog **Legile**, scriere de bătrânețe a lui Platon. Veți afla cu ce enorm cântar trebuie să cântărești lucrurile. Așa este și această Lege a cinematografiei, cu modificările lui Nicolaescu, care îi ajută și îi apără pe toți cei care vor să facă filme. Eu am citit-o. Și am să spun doar atât că modificările operate de Sergiu Nicolaescu sunt salutare, pornind de la observații elementare, logice în primul rând. În folosul celor interesați, în interes public, dat fiind că filmul a ajuns și la noi o armă și o industrie totodată, am și publicat această variantă a legii în ziarul „Tricolorul", numerele din 7-13 octombrie 2010.

Filme cu Păunescu

Euforia din jurul morții lui Adrian Păunescu, când toți parcă au căpiat, au făcut necrologuri vesele și triste, l-au confiscat ori s-au dat mari prieteni ai celui dispărut, de la Iliescu la Dinescu, de la Bârca la Craiova, unde, cică, la nu știu ce meci de fotbal, s-ar fi aprins 25 de mii de lumânări, nici cât pentru Papa, m-a oripilat! S-a petrecut ceva incredibil: un doliu (unii, ca Năstase, îl voiau național!) s-a transformat într-un iureș de defulări. Lui Adrian Păunescu i-a fost dat ca nici moartea să-i fie moarte, ci foame de circ!

Dar în aceste zile am putut vedea și filme cu el. Nu vorbesc de stocul impresionant al televiziunilor, care au adunat mii de ore de emisiuni cu bardul de la Bârca, vorbesc de filmele făcute de cineaști profesioniști, cum este documentarul **Cenaclul Flacăra** (1985) de Cornel Diaconu, unul dintre cei mai buni documentariști pe care îi avem. Căruia îi datorăm cele mai numeroase documente filmate despre Epoca de Aur, din care se inspiră cu nesaț tinerii cineaști de azi. Unii îl consideră pe Diaconu în raport cu Păunescu, ceea ce era Tuțuleasa în raport cu Ceaușescu. Documentarul **Cenaclul Flacăra** a fost scos din arhivă de Protv și fragmente din el au fost difuzate de zeci de ori. În legătură cu acest documentar a mai fost un altul, **Te salut, generație în blugi!**, care este tot despre Cenaclul Flacăra, dar se spune că a fost interzis în anii '80, deși a fost comandat de partid, titlul fiind inspirat de un cântec păunescian.

Scanned with CamScanner

L-am văzut şi pe acesta. El este atribuit membrilor grupului Flacăra, dar tot Cornel Diaconu semnează regia. Şi se vede că este montat după un scenariu, gândit pe ideea unor întâmplări mărunte, care culminează cu spectacolele-mamut ale Cenaclului, precum nişte pârâiaşe care se adună în albia unui fluviu. Fiindcă Cenaclul a fost ca un fluviu. Şi e suficient să reţinem masa de oameni fără identitate, compactă, care se leagănă ca nişte valuri. De la acest impact, s-au produs şi accidente. Uneori grave. Precum la un spectacol de la Ploieşti. După acest incident, Eugen Barbu avea să scrie un pamflet ucigător: **Folkul şi Porcul**.

În timpul existenţei acestui cenaclu, de aproximativ 12 ani, au avut loc 1615 spectacole! Un fenomen, nu-i aşa? Indiscutabil, el a fost interzis dat fiind că popularitatea lui Păunescu începuse să o umbrească pe aceea a lui Ceauşescu, deşi conducătorul era cel proslăvit de cenaclişti. Tristeţea mărturisită a unor tineri este că se duceau să cânte „Trăiască libertatea" şi erau obligaţi să cânte „Trăiască Ceauşescu". Fiindcă acest cenaclu a fost o armă cu două tăişuri, adesea o cacealma sau o capcană. Un fenomen de diversiune politică pe bază de sentimente. Evident, cineastul a căutat să fie cât mai obiectiv posibil, deşi în acea epocă era greu să pui frână. Şi ce-a reieşit? O gogoaşă neînchipuită. Dar iată ce mi-a mărturisit însuşi Cornel Diaconu: „Am mers cu Cenaclul Flacăra 125 de spectacole, în perioada octombrie 1982 – iulie 1983. Filmul a fost făcut doar în acea perioadă, cu unele întreruperi. A fost oprit de 6 ori. A fost singurul film necenzurat pentru simplul motiv că nimeni nu voia să-l vadă. L-am montat, clandestin, aşa cum am vrut. Am avut doar 10.000 metri de peliculă (8-9 ore de material brut). Numai Ceauseşcu l-a salvat de la ardere. I-a plăcut, l-a plătit, dar a interzis difuzarea lui. E un singur film – **Te salut generaţie-n blugi** cu o durată de 69 minute. ProTV a difuzat doar secvenţe. Imediat după moartea lui Păunescu a fost difuzat integral la TVR 1, Realitatea, Antena 3, B1 TV, OTV. Şi emisiunile posturilor de ştiri au fost ilustrate în majoritate cu secvenţe din film. Dacă vom avea timp vreodată, o să-ţi povestesc mai multe despre AP şi film. Şi eu am fost tentat să cumpăr toate zvonurile până când l-am cunoscut pe AP".

No comment. Evident, Păunescu a fost un fenomen. Nu-l poţi ignora, dar imaginile îl prezintă lipsit de orice măsură. Infatuat, gongoric, actor mediocru, cu o voce imposibilă, cu o figură ţărănoasă, emfatic, sentimentaloid. Păcat că Diaconu nu l-a surprins şi în momentele de culise. Ce făcea el între

Scanned with CamScanner

două cântări pseudoagresive? Sau păcat că nu a surprins şi momente de autoritarism. Cum ar fi următoarea întâmplare, care arată ce puteri nelimitate a avut acest om: Odată, în apropiere de fosta Piaţă a Scânteii, când un miliţian a îndrăznit să-l oprească fiindcă l-a prins conducând în exces de viteză, ştiţi ce-a făcut? L-a dezarmat! După ce l-a mustrat „cum, mă, îndrăzneşti să mă opreşti pe mine, tu ştii cine sunt eu, mă, eu sunt Ceauşescu!" Şi i-a luat pistolul şi s-a dus cu el şi l-a pus pe birou, la revista „Flacăra", unde lucra. Şi miliţianul a venit acolo şi s-a căciulit să-i dea înapoi arma, că-şi pierde slujba, are familie, copii etc.

La revista lui, „Flacăra", stăteau oamenii cu sutele, veniţi din toată ţara, să prindă o audienţă la Păunescu şi să-i ceară să-i ajute să mute gardul mai încolo, să numere purceii la scroafă, să sară pârleazul, el era Mântuitorul, Justiţiarul, Vraciul, Legea, Salvatorul, ce mai, o Gogoaşă cum ţara asta n-a mai avut! Salva vraci, inventatori, răcari, ce mai, mană cerească pentru toţi. Salva medici, care nu l-au mai putut salva! Ţin minte că la un astfel de rând l-am văzut şi pe Cornel Diaconu! Filma sau ce făcea? Oricum, era foarte ataşat ideii! Poate făcea un reportaj despre vocea poporului. Pe vremea când se umfla gogoaşa, lucram şi eu la Casa Scânteii, la Casele de filme, dar publicam la „România literară", aflată tot în corpul din dreapta al clădirii. Şi mereu treceam pe acolo, plus că la „Flacăra" aveam prieteni, pe Dohotaru, pe Mărăşanu, pe Tudor Octavian, de la care aflam toate abuzurile pe care le făcea şeful lor. Fiindcă făcea abuzuri. Profita că e poet de curte. Profita că massa era cu el. Sigur, era atins de o boală numită megalomanie. Megalomania puterii.

Numai un monstru poate să-şi pună geniul în slujba unui sistem ticălos, pentru a ne convinge că e acceptabil! În acest fel, Păunescu a făcut generaţiei mele, României, mult mai mult rău decât Ceauşescu, pentru că el o făcea pe Mesia şi lucra la partea sensibilă, la spirit! Fapt pervers, care i-a adus o bogăţie de latifundiar, care sfidează imaginea de poet damnat, cu care defila, imaginea de Poet în general, făcând afaceri cu sentimentele, dovadă bogăţia de neînchipuit pe care a acumulat-o, 9 case, 9 terenuri, maşini, bijuterii, opere de artă, conturi bancare, milioane de euro!

*

O fi surprins Cornel Diaconu astfel de aspecte? O fi surprins maşinile care plecau încărcate cu porci şi damigene de la locurile unde se desfăşurau

Scanned with CamScanner

aceste întâlniri de pomină ale cenaclului, care se lăsau cu chiolhanuri legendare? Ca om apropiat, poate cel mai apropiat cineast de Păunescu, o fi având Diaconu în arhiva personală şi secvenţe mai indiscrete, dincolo de mască, de platoşa oficioasă? A fost un cineast adevărat sau l-o fi adorat şi el pe poet şi s-a limitat să filmeze numai o faţă a medaliei? Şi vă asigur că l-am întrebat aceste lucruri. Ba l-am trimis şi la articolul **Filme cu Păunescu**, să-mi cunoască opinia. Dar în loc de orice răspuns, mi-a trimis „câteva versuri pe care Păunescu le-a scris în prezenţa mea, în acei ani, când Petru Enache îl implora să nu i le trimită lui Ceauşescu". Poeziile sunt nişte discursuri de cenaclu versificate, o jignire a ideii de poezie, de metaforă. Iată o mostră dintr-un Omagiu datat 26 ianuarie 1983:

Prea se tânguie valoarea şi străinii ne-o tot fură
Dragul nostru preşedinte, puneţi mâna pe structuri
Faceţi, după cum vi-i chipul, ţara o grădină pură,
Cu-nfăptuitori de fapte, nu cu purtători de guri.

Dacă cititorii revistei „N.Y. Magazin" doresc aceste minuni, fiindcă nu-i dat oricui să scrie „Dragul nostru preşedinte, puneţi mâna pe structuri", nici Aristofan n-ar fi putut, am să le trimit la redacţie. Pe mine m-au oripilat, ca şi ideea urmaşilor lui Mircea Micu, cei din jurul lui Florin Rotaru, care vor să scoată un număr din „Literatorul" dedicat lui Păunescu! Mircea s-ar fi îngrozit. Nu-l putea suporta pe Păunescu! Dacă mai trăia, sigur făceam amândoi o emisiune TV pamfletară, de pomină! Cineva mi-a dat exemplu un alt text al bardului, care cică l-ar reabilita, tot aşa, un discurs versificat, în care ar fi vorba de un şofer, care conduce o maşină, în dreapta e Lenuţa lui, el, un munte de optimism, dar cum drumurile sunt proaste, maşina începe să se strice, să-i cadă o aripă, un far, o balama etc. Nu-i de mirare că i se face soclu bardului de la Bârca cu astfel de „poezii", fiindcă nici România de azi nu e prea departe de o astfel de imagine, ba limuzina istoriei a intrat în plină ceaţă!

Păunescu va continua să aibă mulţi adepţi din rândul amatorilor de limuzini, al celor care mor după poezia lui haiducească, orală, făcută să fie cântată! Fiindcă Păunescu a produs şi o modă. Toţi compuneau ca să fie cântaţi de Valeriu Sterian sau Nicu Alifantis! Şi totul era redus la chitară. Păcat că un Kafka n-a fost cântat la cenaclu, altfel n-ar mai fi existat pe lume nici un fel de metamorfoză. Modă care s-a continuat

Scanned with CamScanner

cu Tudor Gheorghe, care avea să-l îngroape pe Mircea Micu, după ce i-a cântat versurile despre mamă!

Şi unde îşi cânta Păunescu poezia? Pe stradă, la birou, acasă, în maşină, la vestiar, pe stadioane, dar mai ales la cenaclu! Ideea de cenaclu! Păunescu a făcut templu din cenaclu. Cenaclul ca templu al propagandei. Ceea ce făceau un Nichita Stănescu sau un Cezar Ivănescu, filtrând poezia, ducând-o la abstract, la metafora pură, Păunescu o politiza, o transforma într-o „cântare a României", în odă la aniversarea conducătorilor iubiţi. Cenaclul era un surogat artistic, o făcătură. Acolo nu se făcea artă, ci se trăia la marginea artei. Membrii lui nu erau actori sau cântăreţi profesionişti, erau amatori, talente selecţionate pe criteriile acelei mari site care se numea „Cântarea României". Iar scopul era unul politic, cu mesaje mobilizatoare, care nu aveau legătură cu arta, cu trăirea estetică autentică.

Cântările cenaclului se apropiau mai degrabă de atmosfera meciurilor de fotbal, cu „ole, ole", care a ajuns de pe stadioane în miezul revoluţiei din '89, se apropiau mai mult de acele „sărbători libere ale poporului" preconizate de un Jean-Jacques Rousseau în Utopia lui. Poate tocmai aceste lucruri atrăgeau, utopismul şi speranţa că oricine poate deveni o vedetă de cenaclu! Utopismul este însăşi ideologia comunistă, aşa cum a preconizat-o la noi un alt utopist, Teodor Diamant, care a înfiinţat în 1835 Falansterul de la Scăieni, un fel de Cenaclu Flacăra avant la lettre, fiindcă şi acolo se petrecea, se sărbătorea, aveau loc nunţi sau alte petreceri populare, deşi principala activitate era munca laolaltă, unde produsele se împărţeau egal.

Păunescu a fost, categoric, un poet comunist. Care a trâmbiţat toate nuanţele sistemului, făcând franjuri lirici din morala şi propaganda comunistă. În acelaşi timp a fost şi un poet hăituit, fiindcă a vrut să fie şi cu poezia adevărată, fără culoare politică, şi cu poezia de conjunctură, poezia comunistă. Să împace şi capra şi varza. Nu a exista poet mai hăituit. Chiar din zilele revoluţiei, el a fost alergat, fluierat şi hulit. O fi având oare Cornel Diaconu imagini cu Păunescu hăituit? Cine are?

Evident, în aceste zile de doliu vesel, am văzut reluarea unor emisiuni la limita manelismului, în care Păunescu se justifică oral şi în scris de ce l-a cântat pe Ceauşescu, de ce a fost un poet comunist. Necomunist n-a fost niciodată, dar a căutat să fie al poporului său, de fapt, să identifice poezia comunistă cu poezia populară, istorică, patriotică, să fie un baladist modern.

Scanned with CamScanner

Iar dacă azi este atât de iubit şi regretat, aşezat lângă Eminescu, până şi în pământ!, e fiindcă societatea a dat înapoi, n-a găsit poeţi pe măsură, să vină la schimb, să pună ceva puternic în loc. Aşa se explică această nesperată reabilitare a unui hăituit! Gândiţi-vă ce au încercat editori ca Liiceanu. Să-l aducă în faţă pe Cărtărescu. Un poet ca căcărtărescu lângă Păunescu! O caricatură! Sau ce-a încercat Manolescu? Să-l pună în faţă, în faţa tuturor, pe Vişniec! Sau pe Gălăţeanu! Sau pe Ianuş! Adică nişte pigmei, nişte poeţi scatologi, fără suflu, fără verb, nişte paie! Păi sigur că un vers patriotic de-al lui Păunescu spulberă toată poezia lui Cărtărescu, Vişniec et co.

Iată o idee de film! Poate Diaconu va face o astfel de paralelă filmată. Meritä. E posibil ca epoca lui Ceauşescu să fi fost mare, cum eu nu mi-o închipui. Eu mi-nchipui mare epoca Regelui-Soare sau epoca lui Margaret Thatcher. Şi o epocă mare produce poeţi mari. Păunescu e un poet, o gogoaşă, pe măsura ei. O epocă mică, precum regimul lui Iliescu sau Băsescu, produce, normal, poeţi băşinei, pigmei. Ca Căcărtărescu, Ianuş, cine-o mai fi şi el, bietul?! Cine-o să-i mai ştie mâine? Doar Puşi să-i mai cheptene!

Mi-a povestit marele Anuşavan Salamanian, care a semnat sunetul la 126 de filme, cum a fost lăcrimat Păunescu la Uniunea Scriitorilor, unde i-a fost depus sicriul o vreme. Cică toţi erau sobri, îmbrăcaţi în negru, şi deodată a venit Traian Băsescu! Ceva incredibil! Cică era îmbrăcat într-un pulovăr albastru, strident, parcă era venit de la un chef! Şi i s-a părut că mortul, care avea un cap enorm, zâmbeşte sarcastic. Şi că ceasul de la mână îi stă (poetul o fi cerut să i se lase ceasul la mână, ca Timpul să meargă înainte, să nu stea pe loc, nici dacă îl ia cu el în mormânt!). Până şi poeţii scatologi au venit îmbrăcaţi mai sobru! Poeţi scatologici într-o ţară scatologică. Cum e haznaua, aşa e şi poezia ei. Categoric, abia cu moartea lui Păunescu se termină epoca Ceauşescu. O epocă desfigurată, fără îndoială. Care se vede bine în oglinda epocii pe care o trăim, când oamenii noi de ieri sunt azi la putere.

De aici încolo trebuie ca generaţia tânără nu să-i reînvie pe Ceauşescu şi pe Păunescu, aşa cum s-a apucat să facă un cineast necunoscut ca Andrei Ujică (venit din ţări mai calde, unde a fugit în urmă cu vreo 30 de ani!), ci să se lepede de astfel de piersicisme şi să meargă mai departe, să clădească o epocă a lor, mare, care să dea un poet mare, cât mai mare, cât tot universul.

Scanned with CamScanner

Criza „pe val”

Cui foloseşte că ICR şi presa aferentă minte lumea cu ştirea că „filmul românesc e pe val în America”? Aşa cum am arătat nu o dată, ICR plăteşte bani grei pentru aceste gogoriţe, evident, din buzunarul populaţiei. Pentru un articol apărut în „New York Times”, articol scris chiar de ei, de lăudători, ICR, adică poporul român, plăteşte 65 mii euro! Şi o paraşută de la „Excrementul zilei” scrie: „Evenimentul nu a trecut neobservat de presa americană care i-a acordat spaţii generoase”. Da, „spaţii generose”, plătite de ICR din banii poporului român! De ce nu se scrie adevărul? Sau şi aceşti ziarişti de paie înghit găluşca? După cum se ştie, de cinci ani ICR organizează la New York, în aria „Tribeca” din Lower Manhattan, Festivalul Anual al Filmului Românesc. Foarte bine, să aplaudăm, dar de ce nici un trepăduş al acestei instituţii nu spune pe şleau cât costă jucăria asta, să închiriezi un spaţiu în inima târgului, să aduci invitaţi, să aduci filmele (15, la această ediţie), pe cineaştii români etc. De regulă, aşa cum am avut ocazia să constat în alţi ani, filmele românilor sunt văzute chiar de autorii lor, de amici şi ICRişti, o liotă de profitori, care mint cu neruşinare că „filmul românesc e pe val”!

Ziceam că ne mințeau comuniştii! Dar voi, patahârbilor, ce sunteţi, ţapinari? Sau trăgători de ţepe? De ce nu are nimeni un strop de bun-simţ, odrasla arbitrului Porumboiu, să ziceam, să recunoască adevărul, că filmul românesc nici nu există în America? Mai an, la Bucureşti, Nikita Mihalkov ne spunea că filmul rusesc nu poate pătrunde acolo, că nici unul din celebrele sale filme nu a avut parte de o difuzare pe piaţa americană şi el a explicat de ce. Dar ce film european are vad acolo? Filmele lui Bergman? Ale lui Antonioni? Ale lui Wajda? Nici unul. Toţi marii cinaşti europeni au pătruns în America numai ca slujbaşi, angajându-se la Hollywood şi făcând filme acolo, precum Milos Forman, Roman Polanski, Andrei Koncialovski şi alţii ca ei. UE face eforturi considerabile să micşoreze pătrunderea filmului american pe piaţa europeană, inventează festivaluri după festivaluri, culminând cu Festivalul Filmului European, dar tot nu mişcă spectatorul în curtea sa. Filmele premiate la Cannes sunt derizorii, am arătat pe larg ce nivel au avut cele ale anului 2010, aduse şi la Bucureşti, filme total bolnave, precum schizoidul **Soudain le vide** de Gaspar Noé!

Scanned with CamScanner

Apoi s-au forțat lucrurile prin Academia Europeană de Film, care dă premii total necontrolate, la cine vrei și cine nu vrei. În acest context, a nimerit și filmul românesc, generația minimalistă, care beneficiază de lauri după lauri, dar sălile unde joacă aceste filme răspremiate sunt goale. Eșec după eșec de pubic. Și când ne gîndim că „filmul e o artă pentru proletariat", cum spunea recent Peter Greenaway. Deci nici proletarii nu mai înghit minciuni cu **Tovarăși, frumoasă e viața!**, care ar trebui să-i facă să râdă, nu-i așa?, pe cei care mungesc!

La ce nivel a ajuns criza filmului european, vedeți **L'illusionniste/ Iluzionistul** (2009), în regia lui Sylvain Chomet, încununat recent cu Premiul Academiei Europene de Film, la categoria Cel mai bun film de animație, dar care este un fiasco. Fiindcă, probabil, europenii n-au oferit ceva mai bun. Dar cum să concureze **Iluzionistul** cu **Alice în Țara Minunilor**, capodopera lui Tim Burton, cu **Up**, cu **Shreck** sau cu orice film de animație american? Filmul de animație e o artă extrem de pretențioasă. Și foarte greu de realizat tehnic. Presupune o întreagă industrie. Și dacă realizatorii principali nu au imaginație bogată, dacă ritmul și gagurile trenează, sunt în coadă de pește, se întâmplă ca la **Iluzionistul**, lumea se plictisește și pleacă din sală.

Noi, cel puțin, în România, nu mai avem așa ceva, am scăpat de critica filmului de desen animat. L-am omorât. Avem suficientă animație între partide. Vezi câte un MacDonald care se umflă în pene și slobozește câte o perlă, de genul: „România a ajuns o junglă". Dar această gogoașă înfumurată a uitat să adauge că a ajuns așa datorită unora ca el, care au furat cu carul, iar acum o fac pe justițiarii. Arată parul din ochiul altora, dar nu și pe cel din ochiul lor! O țară cu oameni ca alde Bocăsescu nu poate avea filme care să fie „pe val" în SUA! Pe val, în plină criză, e numai Patahârbici, sunt bășinești și alți chiompi obraznici, care se fac că nu văd rahatul pe care l-au instaurat în țara asta. Până și Știrul sare în sus când e întrebat de Itic: „Am auzit că ai intrat în partid. E adevărat?" Știrul se uită la pantofi: „În ce-am intrat?"

De ce nu i se dă dreptul la opinie omului de pe stradă și este mediatizat un Rățoi care a făcut-o lată ca prim-ministru? Pentru că presa nu vrea adevărul, vrea rating. Și cine îl citește sau ascultă pe nea Gheorghe? Nimeni. De aceea i se dă cuvântul unui hoț, fiindcă e mai popular, mai cunoscut, aduce chiorâtori! Așa și cu filmul european. S-a creat o sinistră prejudecată: zici Cannes, zici valoare. O fi fost cândva adevărat, dar nu mai este așa. La fel, s-a bătut

Scanned with CamScanner

tam-tam cu noul val. Dar nici un op mungit în aceşti ani de minimalism sălbatic nu e valoros, nu e memorabil, se pierde în La Grande Illusion, aşa cum se pierd şi filmele româneşti prezentate în aceste zile la Tribeca.

Cinenaiubit şi Sam Spiegel School

La deschiderea Festivalului internaţional de film studenţesc „Cinemaiubit", aflat la a 14-a ediţie, un vechi prieten, ajuns cu chiu cu vai profesor la UNATC, mi-a spus câteva lucruri de groază despre cum are loc acolo învăţământul universitar. Totul porneşte de la profesorii care n-au mai intrat de mult într-o librărie, care n-au mai venit de mult la o premieră de film sau teatru, care n-au mai mers la un concert simfonic sau la un vernisaj. Sunt profesori repetenţi, cu rectorul în frunte, care îşi dau doctorate unii altora, cu lucrări plătite, scrise de alţii. Mi-a dat un nume, de actor decan, dar e greu de dovedit că domnul şef de catedră are o patalama nemuncită. Şi ce să înveţe atunci studenţii de la astfel de profesori? Dimpotrivă, studenţii trăiesc într-un climat nesănătos, sub presiunea profesorilor care vor să se afirme, să primească roluri în teatru şi film.

Aşadar, e o concurenţă neloială între studenţi şi profesori, geloşi pe cei care au succes, mai ales în telenovele, fapt care n-ar trebui admis de Ministerul Învăţământului prin statut. Mi-a dat şi cazul unei profesoare bâlbâite, care nu poate deci să se exprime, care ar trebui să facă şmotru, nefiind potrivită de la natură pentru o astfel de muncă, fiindcă studenţii asistă oripilaţi la spectacolul pe care îl dă gura ei, fiinţa ei, care face eforturi să emită sunete inteligibile. E un disconfort în relaţia student-profesor, o situaţie jenantă, anormală. Dimpotrivă, sadismul merge până acolo încât bâlbâita e numită în tot felul de comitete şi jurii. De ce? Ca s-o vadă cei „sănătoşi" cum ea, sărmana, se zbate să vorbească! Sau mi-a mai vorbit despre o „patlancioaclă, care predă cu cărţile tale pe catedră, dar n-ar cita o dată cine e autorul! Adică fură pe faţă!" Asta cică e boala cea mai mare a profesorilor de la UNATC, dar şi de la alte universităţi, nu dau la bibliografie nici o carte străină, ci numai cursurile lor litografiate, iar dacă se întâmplă să fie tipărit un curs, îşi trimit studenţii să cumpere cartea! Nu există un profesionalism al respectului pentru valoare, pentru informaţia bogată, cu varii trimiteri. Dacă informaţia se găseşte în cartea unui coleg, o fură, n-o recomandă, mai bine studenţii o uită, n-or să moară dacă nu ştiu cutare lucru!

Scanned with CamScanner

Sau mi-a mai relatat cazurile unor profesori care au împlinit demult vârsta de pensionare, dar sunt ținuți pe „pretinii", nu fiindcă ar fi valoroși, cum e cazul unui profesor, îl știu și eu, care ieri preda socialism științific, iar azi o face pe ditamai filosoful! Și mai e și el pocnit de bâlbâială și damblageală, cu mâinile paradite, parcă ar fi invalid de război! O Universitate ca un fel de Cimitir al elefanților, cu profesori depășiți de evenimente, care au rămas repetenți la ritmul informațiilor, al pregătirii. Pe ei cine îi examinează, cine îi judecă? Dacă Universitatea a ajuns o cloacă de interese personale, cu profesori invidioși pe studenți sau „ocupați" cu mai multe slujbe, care fug de ici-colo, ca piticul Georgică, ce viitor să aibă tinerii învățăcei?

Această metodă a ochelarilor de cal se vede și în filmele pe care le fac studenții români. Și e suficient să le compari cu cele ale studenților străini. De pildă, filmele românești, cu titluri în engleză (de, dacă festivalul e internațional!), precum **The Crossing** de Cristina Pleș, prezentă și cu **All In**, **Kinder Division** de Aurelian Ispas, **Tranzit** de Vlad Constantin, **15 iulie** de Cristi Iftime, **Texas Hold'em** de Iulia Enculescu, cele două de Teodora Lascu, ca și cele semnate de Luiza Pârvu, Iulia Rugină, Ozana Nicolau, Laura Punkosti, Olivia Căciuleanu (ne-am umplut de regizoare, o pepinieră de bostănele creată, desigur, de mai marele Betty Bostan), merg pe formula anecdotei. Să vedeți **Derby** de Paul Negoescu sau **Vic și Ema** de Sarra Tsorakidis. Asta i-a învățat profesorii, să scrie scenarii sub formă de fabulă cu poantă. „Unde-i poanta?", asta e întrebarea oamenilor de la catedra de film! Am văzut și filme de la alte Universități. La fel. Aceeași boală.

Să vedeți **Categorie grea** de Olivia Căciuleanu, același clișeu. Dar dacă e pe poană, tinerei regizoare i-a scăpat chiar poanta: cele două personaje ale filmului, un cuplu, stau la masă și se străduiesc să deschidă un borcan cu castraveți murați și nu reușesc, apoi se încaieră, fac masa praf, totul e vraiște pe jos, iar borcanul e tot nevătămat. Ar fi fost cazul să-i sară capacul după încăierarea stăpânilor! Era o poană. Era de râs. Fiindcă uitasem de borcan și subiectul se concentrase pe povestea cuplului, respectiv a relației lui cu fosta nevastă și copilul lor, care îi tot telefona în disperare. Dar filmulețul se termină fără final, ca un fâs.

În general, filmulețele nu au final. În sensul că tinerii lor autori nu știu să le termine. Cum se întâmplă și în cazul lui **Derby**, **Tranzit**, **Vic și Ema**, **15 iulie**, dar și în cazul lui **Regal** de Matei Lucaci-Grünberg, povestea neverosimilă a unui agent de asigurări care violează o... clientă!

Scanned with CamScanner

Cu acceptul ei, desigur. Apoi ea îl demască, poliția îl ridică, iar el dă un telefon din arest: prinde un moment când polițistul de la birou pleacă de acolo, fiindcă așa a vrut regizorul, ca să-i lase lui telefonul liber! Și unde credeți că sună? Acasă, la soție, căreia îi spune că mai întârzie, că e posibil să nu vină în noaptea asta acasă. Dar ce face „ăla micu"? Soția nu e îngrijorată, îi spune doar ce face „ăla micu"!

*

Și celelalte ediții ale Festivalului „Cinemaiubit" – și cred că le-am urmărit pe majoritatea –, sufereau de aceeași boală, a anecdotei. De, dacă suntem țara bancurilor! Într-unul din articole, intitulat **Cinenaiubit**, arătam că așa cum se naște puiul din ou, așa crește. Se naște strâmb, crește strâmb, ca mulți cineaști de azi, care, ceea ce făceau la școală, fac și în filmele lor de lung metraj, unele premiate la Cannes, cu ajutorul lui Nicu Ghează, cum mi-a dezvăluit deunăzi scenograful Dodu Bălăşoiu, un lucru incredibilul, desigur, fiindcă una e să-ți facă lobby Jane Fonda și alta Nicu Ghează, prezentat de presă doar ca mafiot, ca lider al lumii interlope. Tinerii au crescut strâmb, filmele lor sunt subțiri, fără substanță, ei le numesc minimaliste. Evident, multe dintre cele 186 de filme realizate după '89, dacă nu toate, sunt minimaliste, adică ieftine, ușoare, fără substanță. Se face la un moment dat un tam-tam neverosimil în jurul unor filme, cum ar fi cazul lui **Cea mai fericită fată din lume**, apoi nu se mai aude nimic, mor, intră pe ușa din dos a istoriei, fiindcă valoarea lor e minimalistă, nu se vede.

De altfel, așa cum am arătat nu o dată, ele se nasc în tomberoane, adică se hrănesc cu imagini luate din spatele lucrurilor, așa cum am arătat nu o dată – vezi **Mari premii pentru imagini din dos** sau **Cinenaiubit** din vol. **Filmul românesc în context european**. Sunt filme urâte, de groapă, lipsite de dragoste, de tinerețe. Numai cine n-a iubit, poate să facă un astfel de cinema urât, dezgustător, de parcă tinerii cineaști n-ar avea un ideal, parcă ar fi lipsiți complet de spirit, de poezie, de sacralitate. Dacă filmul socialist se hrănea cu imagini edulcorate, cu ambalaje, noul val se hrănește cu dejecții, cu înjurături, cu sex, alcool, cu tot felul de vicii. Fără pic de morală, ca Ema, care bea whisky, pahar după pahar, fumează și se culcă cu Vic, prietenul prietenului ei. Evident, după ce îl bârfesc bine! Ea e într-o pasă, adică nu-i pasă de nimic. Pur și simplu n-are chef să se ducă la facultate. E studentă! Urâtul, subumanul, violența, tot ce e rudimentar și primitiv, cultivă acești cineaști încă de pe băncile școlii, sub privirea rea,

Scanned with CamScanner

complexată, a profesorilor lor, care nu le cer decât: „Unde e poanta?". Mă întreb dacă aceşti tineri au auzit de Eminescu (oricum, elevii de la Liceul „Tudor Vladimirescu" n-au auzit!), de filozofia sa redusă la principiul: „*Antitezele sunt viaţa*". Visez la un film în care să văd cum frumosul se îmbină cu urâtul, să observ cum un Pintilie şi imitatorii lui nu mai văd totul în negru, aşa cum alde Elisabeta Bostan vedeau totul în roz!

La fel de urâte şi minimale au fost filmele româneşti prezentate şi la ultima ediţie a festivalului „Cinemaiubit". Cine credeţi că a luat Marele Premiu? O anecdotă, vizibilă chiar din titlu, **Strung Love** de Victor Dragomir, „strung" neavând nimic cu „strong" sau alt cuvânt englez, ci cu strungul la care lucrează Viorel, bătând recordul stahanovist la nituri. Motivul? Vrea să cucerească astfel inima Ilenei, o fată de la clasa de croitorie. Suntem în 1984. Iată unde se afla replica românească la **Omul de marmură** (1977) al lui Wajda! Cum trăiesc unii istoria şi cum o persiflează alţii! Salvarea festivalului a stat în participarea internaţională, în preocuparea studenţilor străini de a surprinde amănunte semnificative ale vieţii, cu o delicată îmbinare a antitezelor existenţiale, aşa cum este israelianul **Anthem** de Elad Keidan, unde un bărbat care cumpără lapte de la un mic store şi vrea să schimbe cutia fiindcă pisica refuză laptele, căci depăşise termenul de garanţie, ajunge să participe la o rugăciune în casa soţilor care sunt proprietarii magazinului, după ce ea i se confesează că e însărcinată! Sau **Vida**, tot din Israel, de Anat Maltz, e povestea unei funcţionare mai în vârstă căreia i se pune condiţia să înveţe să lucreze la computer dacă vrea să nu-şi piardă postul, o situaţie universală, care se întâlneşte din plin şi la noi. După cum în alt film israelian, **A Man Asleep** de Ophir Ben Shimon, se merge şi mai departe: un mire, aflat la volanul maşinii sale pe autostradă, îndreptându-se către mireasa sa, în chiar ziua nunţii, accidentează mortal un adolescent, căruia, speriat, îi sapă într-un loc ferit groapa şi adoarme în ea, de parcă şi-ar fi săpat-o sieşi! De asemenea, la „Cinemaiubit" am văzut şi remarcabile filme experimentale, cum este **Water and Bread**, în care întâlnirea a două femei şi un bărbat într-un autobuz devine pretextul imaginar al unei poveşti de dragoste în triunghi, cum fiecare şi-l imaginează pe celălalt. E un superb film ceh, gândit şi montat de Annegret Sachse. Superb e şi **Aiko**, al italiencei Margherita Ferri, unde se întâmplă tot ceva bizar: în camera unde trăieşte izolată Aiko, se face o spărtură în tavan şi ea, cu ajutorul unui fel de telescop din burlane, vede ce se întâmplă în camera

Scanned with CamScanner

de deasupra. Şi ce vede? Picioarele a doi balerini, el şi ea, care repetă, iar când fac dragoste, Aiko îi apucă de picioare, ca o fantomă! Aşa cum vedem şi în **Child of the Desert**, al americanului Malachi Rempen, în care un bătrân gropar mexican se întâlneşte cu fantoma unei fetiţe.

Am văzut însă şi cum tratează străinii anecdota, precum în filmul **La portia**, al italianului Piero Messina, în care o pană de curent într-un hotel îi face pe doi domni să-şi vorbească printr-o uşă glisantă şi transparentă, o pantomimă sui-generis, pe care numai ei o înţeleg, fiindcă se vede că, prin gesturi şi cuvinte şoptite prin despărţitura uşii, cei doi comunică bine între ei, dovadă că la un moment dat se prăpădesc de râs, fără ca noi să înţelegem de ce. Este un film special, pe muzica regizorului, care ilustrează ideea incomunicabilităţii. Şi Aiko trăieşte aceeaşi dramă, singura ei posibilitate de a comunica cu exteriorul fiind acea spărtură din tavan. Tot o anecdotă, tratată parabolic, ca într-un desen animat, avem şi în **The Bed**, al bulgăroaicei Petra Georgieva, în care povestea de dragoste a doi tineri este privită din perspectiva arcurilor din care e făcut patul pe care stau.

*

Dar evenimentul acestui festival a fost prezentarea unui grupaj de filme realizate de „Sam Spiegel Film & TV School" din Israel, o şcoală care poartă numele legendarului Sam Spiegel, producătorul unor filme celebre precum **Bridge on the River Kwai**, **The African Queen**, **On the Waterfront**, **Lawrence of Arabia** sau **The Last Tycoon**. Au fost prezentate 10 filme, plus cele deja comentate mai sus. Să le numim: **The Red Toy** de Dani Rosenberg, **Sea Horses** de Nir Bergman, **Tolca Mama** de Maayan Rassin, **Mather's Dance** de Zelda Hoha, **The Substitute** de Talya Lavie, **Sabbah Entertainment** de Mihal Brezis şi Oled Binnun, **Tolya** de Rodeon Brodsky, **Bedouin Sand** de Omri Levy, **The Repentance of Rahamim Hanuka** de Ariel Benbaji, **Shred of Hope** de Tom Shoval, **Cock Fight** de Sigalit Liphshitz.

Sunt filme unul şi unul, de-a dreptul uluitoare. Prin maturitatea lor. Nu pot să aleg, să spun care e mai bun. Toate. E adevărat, ni s-a prezentat o selecţie, începând din 1997. Aceste filme sunt cu adevărat o lecţie de cinema, de şcoală, de pionierat. Şi mai ales de orientare. Ele prezintă imaginea unui popor complex, dar unitar, cu tradiţii puternic înrădăcinate, cu obiceiuri şi comportamente inconfundabile. Ce fantastică e povestea lui Rahamim, care, abia a ieşit din închisoare, vrea să-şi refacă viaţa, dar

Scanned with CamScanner

foştii colegi de tâlhărie îi cer să fure Thora din sinagoga unde mergea şi tatăl său. Parcă ar fi un racord la **Kalina Krasnaia** lui Şukşin. Dar şi la filmele despre mafia italiană. Ticăloşii sunt la fel, pretutindeni. Merg la sinagogă, se roagă, cântă, dar fură Thora! O nenorocire se întâmplă şi în **Sabbah Entertainment**, unde trei fete merg să se distreze de Sabat şi fac un accident cu maşina, doar una scapă, care vine acasă şi participă la rugăciunea familiei fără să spună ce a lăsat în urmă. Filmul este o capodoperă, ca şi **Sea Horses**, unde Noam, un copil de 10 ani, e un fel de cap al familiei, mama şi încă două fete, dar are pasiunea de a merge pe marginea blocurilor, de a sfida înălţimile, sau de a se suspenda pe terasele lor, cu capul în jos. E o poveste paranor-mală. Nu am cuvinte de admiraţie faţă de aceşti tineri cineaşti, o revelaţie în ceea ce priveşte calitatea scenariilor, capacitatea de a lucra cu actorii, de a face filme rotunde, perfecte, fără nici un rabat la calitate. Sunt remarcabile ficţiuni îmbinate cu adevăruri de viaţă, cu dramatica istorie a Israelului, cum se prefigurează în **The Substitute**, care se petrece într-o bază militară de tinere femei, sau **The Red Toy**, în care o jucărie, ce scoate un sunet ciudat, alarmează pe cei care supraveghează cetatea Ierusalimului. Acolo e locul unde orice obiect devine suspect, o posibilă bombă.

Cu atât mai mult când copilul tău, în joacă, nimereşte pe un câmp minat, ca în **Bedouin Sand**. Roy are 9 ani şi face o slăbiciune pentru nisipul colorat, când vede un beduin din Sinai. El era împreună cu familia la Mediterana, tata, mama şi fratele mai mare. Tatăl lui hotărăşte să plece, dar copilul va plânge în maşină, vrea nisip colorat în sticla lui goală, cu care bate într-o portieră. Exasperat, tatăl său opreşte şi se duce la o stâncă să-i umple sticla cu nisip. Dar Roy iese şi el din maşină şi se aventurează într-o zonă nisipoasă, fără să remarce anunţul că e pericol de mine. Deci primejdia, războiul, e subsidiar, stă la pândă în acea lume paşnică, de vacanţă. Frumuseţile naturale pe care le vedem stau pe o bombă. Şi totul se exprimă prin eforturile tatălui de a-şi salva fiul, de a-l scoate din zona minată. Drama momentului e marcată prin palma pe care i-o trage tatăl fiului mult iubit, după ce a trecut înapoi gardul de sârmă ghimpată, cu Roy în spate. E ca o detensionare într-o poveste despre viaţă şi moarte, într-un context estival.

Chiar şi problemele minorităţilor sunt extraordinar de complex abordate în filmele şcolii de la Ierusalim, precum minoritatea rusă, ca în **Toloca Mama**, povestea unui evreu rus, Yasha, care merge cu ura mamei

Scanned with CamScanner

sale, să arunce cenuşa în Marea Moartă, sau ca în **Tolya**, unde vedem un muncitor rus care îşi sună acasă, în Rusia, nevasta, pe Nataşa, dar, din lipsă de dinţi, nu poate să vorbească, vorbele îi sunt neinteligibile şi atunci îi fredonează un cântec, probabil intim, fiindcă auzim numai râsul ei fericit. La fel minoritatea greacă, în **Mather's dance**, în care Maya Gassner, în Lisa, rolul principal, o femeie care are grijă de cei trei fraţi după ce mama lor a murit, o concurează pe Irene Papas prin frumuseţea meridională. După cum nu lipseşte nici minoritatea românească, în senzaţionalul film **Cock Fight** (2007), unde un crescător de pui de găini, care îl are angajat pe un român, căruia i se adresează cu „Chauchesco", este oprit să ajungă la piaţă la graniţa libaneză, astfel de şicane între evrei şi libanezi fiind obişnuite. Puii încep să moară, conflictul creşte, iar când rampa e ridicată, crescătorul dă înapoi maşina, adică se întoarce din drum, lăsând acolo toate păsările moarte, în timp ce în banda sonoră auzim un cântec românesc, având drept refren „cucurigu". Ce să vă mai povestesc? Merită povestite toate filmele, fiindcă au subiecte senzaţionale. Orientarea tinerilor cineaşti evrei este spre felii de viaţă semnificative. Spre simboluri sau parabole umane, accentul fiind pus pe specificul naţional, pe ceea ce au evreii mai caracteristic. Avem un portret ideal al acestui popor, privit din mai multe unghiuri. O perspectivă catoptrică.

Având la bază un astfel de învăţământ, cum este „Sam Spiegel School", nu e de mirare că cinematografia israeliană produce valori autentice, dă nume ca Amos Gitai, fiind una dintre cele mai preţioase din lume. Nu mă îndoiesc că regizorii filmelor de mai sus sunt pivoţii noii cinematografii israeliene. Şi acum bomba: la vizionarea acestui calup de filme, subtitrate în engleză, nu am fost în sala cinematografului „Studio" decât eu şi vreo patru-cinci tineri! Deci sala, neîncăpătoare la anecdotele româneşti, a fost aproape goală. Nici un profesor de la UNATC măcar! Aceste uluitoare filme de la „Sam Spiegel Film & TV School" au fost ca o Universitate! Tinerii ar fi avut ce învăţa! Dar mai ales profesorii lor! Însă, aşa cum am spus, suntem de groază. Iar sadismul a mers până acolo încât juriul a acordat şcolii din Ierusalim „premiul de onoare pentru retrospectivă". Ceea ce era de demonstrat!

Scanned with CamScanner

De ce sunt atât de triste filmele tinerilor cineaşti?

Am fost invitat să văd la CinemaPro un calup de 17 scurt-metraje artistice realizate de actuala promoţie a regizorilor de la UNATC şi Hyperion. Aşadar, viitorul filmului românesc. Nu cu mult timp în urmă văzusem la New York un festival al cineaştilor debu-tanţi. Acolo totul era alert. Structura filmelor amintea de videoclip. Un montaj rapid. Toate întâmplările erau rupte din viaţă, aveai sentimentul că e un documentar neîntrerupt, realizat din alergare.

Dimpotrivă, în calupul prezentat de coordonatorul proiectului, regizorul Cătălin Saizescu, directorul laboratorului (Medialab) care a dat viaţă acestui proiect, co-finanţat de Fondul Social European, totul se petrece lent, previzibil, chiar şi când e vorba de un maraton.

Toate filmele, inclusiv cele care se vor comedii, îţi lasă un gust amar, te deprimă, ca şi ritmul lor, total anemic, bătrânesc, fără nerv, o lentoare de dric. Fanfară mai trebuia. Poate şi pentru faptul că majoritatea sunt montate de acelaşi Tudor D. Popescu, care, normal, s-a plictisit şi le-a făcut pe toate să semene între ele.

De altfel, se poate vorbi de un film colectiv, cu următoarele părţi: **Maraton (3D), Terminus, Inuman, Frenezie, La Mulţi Ani, Noapte albă, Rog, nu parcaţi, Soarele greu al amiezii, Staţia, Barca, Contratimp, Raţele şi vânătorii, Teatru de vară, Pacientul român, Drepturi de autor, Dans retuşat, Mic dejun la pat,** avându-i regizori pe Mihnea Chelariu, Tudor Botezatu, Alexandru Calcan, Diana Munteanu, Radu Nuţă, Adriana Bortolini, Izabela Matac, Ovidiu Potorac, Cristi Toporan, Bogdan Giurcă, Alexandru Ispas, Dana Usturoi, Mihai Gheorghe, Mihai Filoneanu, Iulia Enculescu, Bogdan Ciubotaru, Nicoleta Tărăbăşeanu.

Nu ni se precizează, în dosarul de presă, care dintre ei a făcut filmuleţul X sau Y. Se copiază un precedent prost, cooperativa „Tovarăşi, frumoasă e viaţa", film coordonat de Cristian Mungiu. E un mare risc să-ţi prezinţi talentul, dacă îl ai, la grămadă. Sunt şi sclipiri, dar ele se amestecă, se pierd în întreg. Fiindcă cele 17 filmuleţe sunt de fapt părţile unui întreg, întregul fiind portretul tânărului regizor român, aspirant la gloria de mâine. Dovadă că şi actorii sunt cam aceiaşi, cum ar fi un bărbat cu barbă, de care te tot împiedici cu privirea, chiar şi când e orb. Constantin Florescu, oriunde, cu vocaţia absurdului. Acelaşi Richard Bovnoczki, un nume cam dadaist. Dar mai bine decât nelipsitul Spahiu, care e, desigur, abonat la lung metraje.

Scanned with CamScanner

Oricum, prefer un nume ca Usturoi, mai tare, poate scap de senzația de vomă, deşi acest calup de 17 filmuleţe miroase de la distanţă a plictis.

Am văzut şi un filmuleţ 3D, ce fericire, ce performanţă! Era ca distanţa de la nişte balonaşe care îţi intră în ochi la **Avatar**! Cam asta e distanţa şi între realităţi.

Fără îndoială, aceste 17 filmuleţe sunt triste, cu un umor trist, fiindcă realitatea pe care o reflectă este tristă. De pildă, în **Inuman** e vorba de o pictoriţă fără picioare care pictează picioare. Un producător îl trimite pe un angajat, regizor, să facă un reportaj despre ea, iar el se opreşte la un acordeonist şi face un film despre manele. În final, vedem că producătorul îşi trage un picior, iar regizorul se săturase să tot facă filme despre handicapaţi. Iată o posibilă parabolă despre realitatea României de azi. Păcat că e tratat ca o anecdotă.

Toate filmuleţele au cam aceeaşi structură, adică elevii execută ceea ce le-au spus profesorii că este un scenariu. Scurt. Când nu e metaforă, lucru care se întâmplă rar, ca în **Noapte albă**, atunci e poantă. „Unde e poanta?", răsună întrebarea fatală a profesorului. Şi studentul trebuie să găsească neapărat poanta, deşi lui i-ar fi plăcut ca filmul să se termine în coadă de peşte.

Aşa, cu poantă, sunt **Maraton, La mulţi ani, Staţia, Pacientul român, Dans retuşat, Rog, nu parcaţi** şi altele. Mai sunt şi drame, ca drama unui pensionar, fost colonel (în rezervă?!), care moare pe un peron (terminus... paradis?!). Abundă însă absurdul şi absurdităţile, ca în **Teatrul de vară**, **Raţele şi vânătorii** (ea îşi caută la poliţie bărbatul care se ascunsese în casă), **Barca** (un câine îşi ucide ucigaşul?) **Drepturi de autor** (un tată îşi reclamă fiul, realizator TV, care i-a furat ideea, fără acordul lui), **Frenezie** (un individ care vede totul în gri, absurd la puterea gri), **Pacientul român** (dintr-un pacient operat de rinichi se scot tot felul de obiecte), **Micul dejun la pat** (o relaţie aberantă în triunghi, el îşi serveşte cu cafea nevasta, în timp ce amanta e în baie). Ciudat, nici un filmuleţ nu are suflu epic, faţă de filmele scurte americane care toate aveau naraţiune, conţineau poveşti *in nuce*, care, dezvoltate, puteau deveni lung metraje. Tinerii cineaşti români însă îşi reduc suflul la anecdote.

Multe pot fi trecute cu vederea, dar ceea ce mă miră este faptul că lipseşte esenţialul, adică nebunia, smintenia creatoare, specifică vârstei. Filmuleţe cuminţi, realizate stângaci, cu teamă, cauzată de efortul de a povesti. Mă aşteptam să ies năuc din sala de proiecţie, nu trist.

Scanned with CamScanner

Misterul cu care Mihnea Gheorghiu ne-a părăsit

Am aflat cu întârziere de moartea lui Mihnea Gheorghiu (n. 1919), preşedintele Uniunii Cineaştilor, pe care l-am cunoscut destul de bine. Mi-a fost o vreme îndelungată conducătorul lucrării de doctorat, pe vremea când era preşedintele unei instituţii fantomă de studii politice. Lucrarea mea se ocupa de filmul de actualitate. Era o cercetare ştiinţifică şi am făcut o vastă analiză sociologică în care am demonstrat că filmul de actualitate românesc, mândria partidului, se bucura de o proastă audienţă, că cifrele de încasări şi spectatori sunt umflate, precum cifrele din agricultură, ca banale filme de montaj, în care se preamărea puterea ceauşistă, aveau zerouri adăugate, că multe cifre erau scoase din burtă sau se vizionau sistematic cu armată. Soldaţii au fost cei care au făcut şi filmele istorice, şi tot ei le vizionau. Cartea era plină de scheme grafice, de studii particulare în funcţie de diferite categorii de public.

O astfel de realitate negativă, care scotea în evidenţă faptul că toate cifrele din cinematografia socialistă erau umflate, era de neacceptat de către conducătorul meu ştiinţific. El mi-a cerut de nenumărate ori să întorc foaia. Mi-a dat drept băgător de seamă pe un anume Octavian Barbosa, care lucra cu el la aceeaşi instituţie, dar m-am opus să le fac jocul. Era ceva inacceptabil, prea murdar, când realitatea din teren îmi arata o cu totul altă situaţie.

Ani de zile numai eu ştiu cum m-am opus acestei presiuni şi după revoluţia din decembrie 1989, am avut dreptul să-mi schimb conducătorul tezei de doctorat, făcând o simplă cerere. Noul conducător, Ileana Berlogea, a avut altă înţelegere şi am susţinut teza cu datele de pe teren. Am fost primul doctor în arte al Academiei de teatru şi film. Lucrarea, astfel salvată, am publicat-o apoi, imediat, la Ed. All.

Am rămas în relaţii cordiale cu Mihnea Gheorghiu, fiindcă am înţeles de ce nu putea să-şi sacrifice funcţia pentru adevăr, iar culmea prieteniei noaste a fost acum câţiva ani când, la Festivalul Shakespeare de la Craiova, el şi-a relansat cartea despre viaţa lui Shakespeare, iar eu am publicat şi lansat acolo volumul **Shakespeare şi Eminescu**. Am avut o surpriză, când mi-a telefonat şi m-a felicitat pentru această lucrare. La Craiova nu ne-am întâlnit, fiindcă el nu a venit.

Ne-am întâlni în schimb la ziua lui Sergiu Nicolaescu, care, când a împlinit 80 de ani, mi-a acordat premiul UARF pentru volumul **Privirea**

Scanned with CamScanner

lui Gopo. Mihnea era de faţă şi s-a ruşinat, fiindcă nu UCIN-ul a făcut acest gest. Dimpotrivă, la sărbătorirea a 50 de ani de existenţă a Uniunii, el a dat porunca să se realizeze un film al istoricei instituţii, în care Gopo nici nu era pomenit, el, care fusese 30 de ani preşedintele ACIN şi UCIN. De ce oare Mihnea al nostru a ţinut, cum mi-a spus făcătorul filmului, Laurenţiu Damian, să i se atribuie lui toate meritele lui Gopo şi ale altor cineaşti? Aşa se face istoria?!

Niciodată n-am înţeles ce fel de politică a făcut Mihnea Gheorghiu, cum a armonizat activitatea lui de politruc cu aceea de shakesperiolog? De multe ori l-am rugat să-şi scrie memoriile, fiindcă nu mă îndoiam că are multe de spus, un om a cărui carieră a trecut în anii staliniști prin specializări făcute în Franţa, Italia, Anglia şi SUA! Vă daţi seama, în anii '50, Mihnea Gheorghiu era student la facultăţi... imperialiste! Mulţi spun că a fost Kaghebist, da, dar studiile sale despre Shakespeare şi traducerea unor piese ale marelui dramaturg arăta că a fost un om de carte, un cercetător autentic. E cu totul ciudat cum acest profesor de engleză, în plin stalinism, repet, când erai răstignit pentru engleză, a putut să se împace cu activismul politic, ieftin şi nedemn!

Iar după revoluţie, când avea şansa să scrie, s-a ţinut cu dinţii de o funcţie simbolică, să moară ca Preşedinte al cineaştilor. Dar toţi cineaştii ştiu cât de penibile au fost în aceşti peste 20 de ani alegerile la UCIN, cum erau dinainte aranjate, ca să iasă preşedinte tot Mihnea. N-am avut decât o explicaţie, că acest om muncitor a fost lipsit de talent. Fiindcă talentul se revolta, îşi cere dreptul la libertate. Dacă ar fi fost un autentic scriitor, ne dădea opere, scria cărţi, nu lupta să fie preşedinte-fantomă! După '89, Mihnea Gheorghiu nu a mai dat nimic literaturii române, de parcă destinul lui s-a stins undeva în anii dejişti, când a fost artizanul lansării „mării actriţe" Lica Gheorghiu, fiica lui Dej. De numele lui Mihnea Gheorghiu se leagă o epocă. O istorie. Sunt foarte trist că această istorie s-a îngropat odată cu moartea lui. Fiindcă numai el ar fi putut s-o scrie. Cel mai mult m-a impresionat misterul pe care îl emana acest om. Nu-mi vine să cred că a plecat fără să ne dea o explicaţie. Dar dacă o fi lăsat un teanc de manuscrise şi fiica lui, Manuela, ne va face surpriza să le vedem într-o zi publicate?

Scanned with CamScanner

Rivali şi canibali

La început de decembrie, a fost Festivalul Filmului Românesc la New York, eveniment petrecut la Lincoln Center pe bani grei, din buzunarul contribuabilului român. Eu tocmai venisem din ţară cu „Dicţionarul critic al filmului românesc după 1989", lansat la Târgul de carte Gaudeamus, în care sunt prezentate şi filmele care au fost selectate în festival. Nimic mai potrivit decât întâlnirea dintre o carte şi filmele comentate în ea. Parcă Dumnezeu a brodit-o aşa, mi-am spus. Şi imediat am propus ICR-ului, doamnei directoare, prezentarea cărţii, în cadrul acestui eveniment. Ce, credeţi că a avut vreo reacţie?

Evenimentul s-a desfăşurat într-un dulce anonimat, fără nici un ecou în America, fiindcă a fost organizat de o gaşcă, nu de o cinematografie, de o cultură. Şi ce credeţi că s-a întâmplat? Mica mafie din filmul românesc i-a închinat festivalul nu lui Liviu Culei, care tocmai murise şi e un reper în istoria filmului românesc, începând cu premiul din 1965 de la Cannes, ci lui Leo Şerban, un critic fără operă, inventat de această mafie, aşa cum marele eveniment s-a numit „Zece ani de la premiera filmului Marfa şi banii", simbol al fuckyoucismului românesc, de la care începe căderea în groapa cu laturi a Noului Val.

Fapt sancţionat de public. Dovada că nici unul din filmele artistice de lung metraj selecţionate de ICR nu a depăşit în ţară 5 mii de spectatori! Ca şi alt film umflat cu pompa de acelaşi Institut acultural antiromân, un documentar despre Ceauşescu, semnat de unul, Ujica, alta nulă, care a fugit din România din cauza lui Ceauşescu, iar acum se întoarce în ţară şi face un documentar bombastic despre Ceauşescu, cu materiale luate de pe la televiziuni! A auzit că subiectul e la modă şi, hopa, linge unde a scuipat! Inspiraţia s-a terminat şi acum alde Ujica şi Mungiu se hrănesc din „epoca de aur", pe care până mai ieri au hulit-o! Halal creatori! Cu ce subiecte originale saturăm până la vomă şi piaţa occidentală, şi pe cea americană!

Şi urmăriţi numai cine însoţeşte peste tot firma cinematografiei naţionale, de la Berlin la Veneţia, de la Cannes la New York. Nu Pita, Daneliuc sau Marinescu, cineaşti care înseamnă ceva pentru cinematografia naţională, ci alde Bobby, Puiu, Giurgiu, Chirilov, Spahiu, Vasluianu, veşnicul cuplu decapitat Gabrea, Nistoreasa sau Mihaileasca, epavele bârfelor şi alte nulităţi, ca apoi ICR să plătească gras un articol

Scanned with CamScanner

în „New York Times" cu titlul „Filmul românesc, pe val în America". Numai că în realitate e sub val, proiecțiile au loc în familie, în gașcă, numai cu delegația română, membrii ICR și prietenii lor.

Cine să facă un festival, oameni incompetenți de la ICR, funcționari deveniți peste noapte manageri, directori de festival? De ce doamna directoare a ICR nu consultă o autoritate critică în domeniu din România, ci cheamă un critic american, îl plătește bine, ca să spună ce minunat e filmul românesc, pe care nu are cum să-l înțeleagă? D-na Suteu nu este o autoritate critică, nu este o valoare culturală, nici un intelectual autentic, darmite o personalitate a filmului, ca să facă un festival de film, să-l modereze și să-l impună. Ea poate face o șuetă, un șuteu, nu un festival. Am auzit că ediția următoare va avea numai filme despre Ceaușescu și se va numi „Șuteul filmului românesc". Prea plină de sine, cum era să aibă timp de „Dicționarul critic" și să-mi răspundă?!

Dar nici după ce a trecut festivalul nu mi-a răspuns. Și nu o va face vreodată. Fiindcă așa e educată. Să nu comunice. Îi condamnam pe fasciști și comuniști că erau unilaterali, dar cum sunt acești noi înregimentați sub umbrela micului fürer Pataharbici?!

Ce democrație fac acești amartaloi, dacă ei nu răspund unui om care vrea să le dăruiască, nu să le ceară ceva? De ce îl consideră un dușman personal al lor? Oare când un reprezentant al României va fi un reprezentant al tuturor românilor, nu numai al celor care l-au numit? Chiar și adversar dacă aș fi, sunt adversarul lor, al lui Pataharbici et co., nu al României. Nici nu poți fi altfel cu un antiromân, pentru care Eminescu e „cadavrul nostru din debara". Și o repeta mereu, mai ales de ziua lui, așa cum o va repeta și pe 15 ianuarie ce vine.

Dar eu nu uit niciodată ce i-a spus Iuliu Maniu unui judecător, care l-a admonestat că a dat mână, după proces, cu Ion Antonescu, zicându-i: „Eu și mareșalul Antonescu am fost adversari, nu canibali".

Nu am un exemplu de oficial, de diplomat, care să se comporte altfel decât precum un canibal. Eu sunt adversar al lui Pataharbici et co., dar le întind mâna. Le-am întins mereu mâna, și la Madrid, și la Lisabona, și la Londra, oriunde am putut să fac ceva pentru România, prin ICR. Iar aici, la NY, nu i-am întins mâna lui Babeti? Nu i-am întins-o și lui Șerbănescu? Dar lui Suteu? De câte ori! I-am întins mâna în biroul lui de la București și lui Patapievici. Dar el și ai lui se poartă ca niște canibali. I-am dat lui Suteu filmul despre Brâncuși, să-l dăruiască

Scanned with CamScanner

muzeului unde opera lui se afla ca acasă, MoMA. L-a dăruit? Nu. Se poartă ca un canibal. Şi suita ei la fel. Nu ştiu să comunice, nu ştiu să fie adversari, nu ştiu să întindă mâna.

Alt exemplu. I-am propus d-lui consul general, Marian Parjol, să organizeze Centenarul Constantin Antonovici sau să lansăm cartea „Filmul American", care este o punte vie, la zi, cu America, să facem un eveniment pentru relaţia dintre culturile română şi americană. Şi ce, credeţi că s-a mişcat ceva? Nimic. Oare pentru ce mi-o fi dat dl. Parjol cartea de vizită când ne-am întâlnit la sfinţirea bisericii de la Mount Hope şi m-a încurajat să-l caut?

Cum spuneam şi altă dată, oamenii aceştia, care sunt plătiţi şi pentru a comunica, nu-şi merită salariul, nu-şi merită mandatul pentru care au fost numiţi dacă se comportă ca nişte canibali, dacă îşi pun secretarele sau personalul să blocheze orice comunicare cu cetăţenii romani. Şi, nota bene, nu le-am cerut nimic, doar le-am dăruit. Le dăruiesc. Dar ei nu ştiu să primească. Fiindcă nu ştiu să fie rivali. Ne facem iluzii dacă credem că dl. Theodor Baconski, pe care îl cunosc bine, am fost colegi la TVR, în tranziţia lui către Vatican, se va autosesiza şi va spune: „Măi, Parjoală, de ce nu răspunzi? De ce te ascunzi ca un popândău? De aia te plăteşte poporul roman?!"

Oricine ştie, cred, de pe ziare.ro, întâmplarea cu toaleta de la Ambasada României din Paris relatată de Andrei Şerban, când Baconski era ambasador acolo. Sau să vă povestească istoricul literar Aurel Sasu cum a fost împiedicat de oficialii de la ICR NY să consulte o publicaţie. Aproape că a fost dat afară de Corina Suteu. Pe cine reprezintă aceşti funcţionari dacă ei se cred mai importanţi decât un istoric literar? Cine este Suteu, ce opera are ea, ce autoritate, să decidă ce evenimente au loc la ICR, să organizeze festivaluri, să decidă cine e prietenul sau duşmanul României, cine să intre în bibliotecă şi cine nu?! Sunt mai răi decât securiştii şi turnatorii. De ce CNSAS nu se ocupă şi de aceşti oficiali care te împiedica să faci ceva pentru ţara ta?

Armand Assante nu-l poate uita pe Cristian Nemescu

La fastuosul vernisaj al expoziţiei „Campaign" de la C24 Gallery, de pe 24 St. , Chelsea, New York, o expozitie de grup uluitoare (curator Amy Smith-Stewart), despre care voi scrie cu alt prilej, l-am cunoscut pe

Scanned with CamScanner

actorul Armand Assante, o prezență fascinantă, care radia ca un focar și datorită pielii în care trăiește, ca să mă exprim în limbajul lui Almodóvar, o piele de culoare roșie, de o frumusețe rară, parcă era un apaș de odinioară, din Vestul sălbatic. Nu mai vorbesc de limba sa, cu totul specială, marca Hollywood, adică dicție, claritate de crainic, fiindcă majoritatea actorilor buni joacă și cu vocea, sunt curent folosiți pentru vocile lor să dubleze personaje animate sau să fie naratori în filme documentare.

Armand Assante mi s-a parut un model hollywoodian, ca aspect și voce. Un „om lucrat", cum li se spune celor care știu să-și îngrijească trupul și forma interioară, după dictonul antic „mens sana in corpore sano". Nu mai vorbesc de Smile, care era lipit pe fața sa, pe care, normal, i-am tulburat-o când am început să-i vorbesc despre Cristian Nemescu și **California Dremin' (Nesfârșit)**, pe care eu îl consider cel mai bun film al Noului Val, oricum, prin acest film Nemescu promitea să umple istoria filmului românesc cu multe creații mari, inconfundabile. Assante spunea că și acum este marcat de moartea acestui special talent. „E una din tragediile filmului mondial, spunea, o mare pierdere pentru România, pentru film în general. A fost o întâmplare nefericită acea coliziune fatală dintre o mașină mare și taxiul în care se afla Nemescu. Nu-l pot uita, nu pot uita România, a fost o experiență de neuitat în cariera mea".

Și partenera cu care era, arăta ca un manechin, de o expresivitate deosebită, îi susținea afirmațiile, se vedea că e în temă, considerând **California Dreamin'** unul din cele mai bune filme în care a jucat Armand Asaante (n. 1949, New York). Și a jucat în multe, în 101 filme. Despre unele dintre ele am scris și noi.

Dar cel mai mult mă bucur că în **Dicționarul critic al filmului românesc după 1989**, apărut la sfârșitul anului 2011, și pe care l-am lansat la Târgul de carte „Gaudeamus", amplul comentariu la filmul **California Dreamin' (Nesfârșit)** este ilustrat cu o poza din film a lui Armand Assante, în rolul căpitanului Jones.

Reiau ceea ce a spus Assante după tagicul accident din noaptea de 24 august 2006, când a murit Cristian Nemescu: „Sunt profund mâhnit de moartea sa, aproape înfuriat. Avea o extraordinară intuiție pentru capricioasele și uneori paradoxalele realități ce-i asediază și bombardează pe români. Avea o extraordinară îndemânare să arate cum un singur moment din viața unui personaj poate fi asociat cu o problemă a unei întregi societăți. Este un dar special. Oricine a văzut ultimul său film,

Scanned with CamScanner

Marilena de la P7, este martor că, în cazul lui, faptul că nu a fost de față pentru a monta ultima varianta a filmului **California Dreamin'**, este o adevărată tragedie".

Şi iată ce mărturisea acelaşi star despre vizionarea filmului la Cannes, ediția 2007, unde filmul lui Nemescu a fost încununat cu premiul Un Certain Regard: „Am fost de-a dreptul emoționat de ceremonia de la Cannes. Prima dată din cauza încărcăturii emoționale a filmului şi apoi în momentul în care s-au aprins luminile, iar eu şi Răzvan Vasilescu ne-am ridicat în picioare. Reacția publicului a fost una de-a dreptul mişcătoare la adresa filmului şi la adresa dragului nostru prieten şi coleg, Cristian Nemescu. Andrei Boncea, Răzvan şi cu mine stăteam nemişcați în timp ce aplauzele păreau să dureze o eternitate. Am fost atât de emoționați de victoria lui Cristi şi de faptul că el trebuia să fie acolo, alături de noi! Un moment extrem de puternic, pe care nu-l voi uita niciodată".

Nemescu se dovedeşte a fi în acest film un comediograf genial, cum n-am mai avut!

Povestea are la bază o întâmplare reală petrecută în anul 1999 în gara Pieleşti (Dolj), când şeful de gară, Florin Pătrăchioiu, a devenit pentru câteva zile erou. El a participat şi la filmări şi a avut lungi discuții cu Assante, încercând să-i explice toate circumstanțele întâmplării. Pătrăchioiu a venit documentat, cu toate ziarele din perioada respectivă, iar la sfîrşitul întâlnirii i-a facut cadou lui Armand Assante un brâu oltenesc!

Este extrem de interesantă şi viziunea lui Assante asupra acestui subiect: „Povestea are la bază o întâmplare adevărată, care s-a petrecut în România înainte de bombardarea Serbiei, la Belgrad. Un transport NATO al unui echipament radar a fost oprit într-un punct de control aici, în România, pe motiv că nu avea documentele necesare. Dincolo de faptul că acest lucru a creat o situație de criză la nivel național şi a durat doar patru ore în realitate, filmul nostru se bazează, la modul foarte general, pe acel eveniment, însa ceea ce a făcut Cristi a fost să creeze o superbă comedie a erorilor din jurul acestui eveniment. În mod cert, filmul arată unde poate duce birocrația. Personajele sunt bine definite, umane, nu sunt nişte caricaturi. Este povestea unei dileme umane, dar este şi puțină istorie românească, o poveste destul de complicată. Este mai mult vorba despre slăbiciunile oamenilor implicați aici: eu joc rolul comandantului a cărui misiune NATO este pusă în primejdie de şeful de gară - un personaj complet fictiv. El a fost afectat de istorie, i s-au întâmplat lucruri îngrozitoare

Scanned with CamScanner

în copilărie, care l-au marcat emoțional în multe feluri. În esență, el este o metaforă pentru răul pe care îl poate pricinui războiul. Este un personaj profund corupt, iar atunci când îl întâlnește pe comandant, el întâlnește de fapt pe cineva pe care și l-ar fi dorit acolo în urmă cu 50 de ani. Vede pe cineva care sosește și se întreabă «de ce n-ai fost acolo, pentru părinții mei, atunci când am avut nevoie de tine? Pentru ca noi am vrut întotdeauna să fii aici». Comandantul se uită la el și se gândește, știi, ar fi fost frumos dacă aș fi putut fi aici, dar nu asta este lumea reală. Nu putem fi în mai multe locuri odată".

E în această judecată și expresia unui mod superior de a construi un personaj, de a asimila o istorie, o „comedie a erorilor" (ce expresie shakespeariană!). Însă Armand Assante, cu care aveam să întreținem de atunci o lungă și frumoasă corespondență, dă aici o palmă și visătorilor absurzi, celor care așteaptă minuni, unii de la ruși, alții de la americani. Minuni se întâmplă numai dacă poporul român își face propria istorie.

Tănacagiu, necuratu' la mănăstire și măicuțele satanice

Nu zic că prin mănăstirile noastre nu ar fi cazuri de homosexualitate, dar unde nu există, în Franța nu există? Da, dar francezii n-au făcut un film cu măicuțe lesbiene și preoți satanici, am făcut noi, fiindcă i s-a comandat lui Cristian Mungiu să facă așa ceva. El e abonat la Cannes, filmul **După dealuri** a fost cel mai prost din festival, cum au declarat criticii prezenți acolo, dar i s-a dat premiul pentru scenariu, deși copiat, acuzat de plagiat, întrucât e un nou film care arată cu degetul spre România, o nouă pată pe demnitatea și morala ei!

Andrei Șerban a făcut un spectacol după cazul Tănacu, dar cu un suflu complex, a problematizat exorcismul și temele creștine, nici un preot nu s-a supărat. Nici pe cărțile autoarei nu cred că s-a supărat cineva. Dar acest film, aflat acum și pe piața românească, e făcut de un individ bolnav, care o imită pe sora lui, d-na Pippidi, care a scris o piesă de teatru, unica ei „operă", **Evangheliștii**, în care prezintă un act de felație între o mironosiță și Iisus Christos.

Pe cine era să urmeze un păcătos dacă nu o păcătoasă!? Fratele Cristian și-a plimbat păcatul pe la toate festivalurile lumii, dar când i-a făcut premiera

Scanned with CamScanner

în țară, la Vaslui, zeci de spectatori l-au hulit, în frunte cu preotul Vasile Pârcălabu, protopopul de Vaslui, care a spus: „Cred că acest film va aduce o imagine proastă asupra poporului român şi asupra bisericii noastre, mai ales în comunităţile şi popoarele care nu cunosc realităţile noastre. Noi nu avem aşa ceva. Cazul de la Tănacu a fost un caz nefericit, iar filmul este o ruşine. Asta e concluzia mea, iar eu ca român vreau să îmi apăr tradiţia şi valorile. Să nu credeţi că la Tănacu a fost chiar aşa".

Părintele protopop s-a exprimat cu „va aduce", dar deja a adus! Desigur, Tănacu a fost „un caz nefericit", dar să generalizezi un asemenea caz şi să-l pui pe seama unui popor, a unei credinţe, e o crimă! Părintele a zis „o ruşine"! Shame! O, să te prindă ruşinea în America, la Hollywood, eşti terminat!

Să facă milioane de astfel de experimente aceste lighioane, să ia 77 premii Oscar, o sută Palme de Aur, 17 Urşi de Argint şi cincizeci Lei de Tinichea, treaba lor, dar să nu le pună în cârca românilor şi să nu scrie că reprezintă România! Tănacagiu, dacă avea un grăunte de inteligenţă (în) bib(i)lică, trebuia să scrie aşa pe generic: „Acest film nu reprezintă România şi Biserica Ortodoxă Română, mă reprezintă pe mine!"

Atunci ne ocupam numai de film, de realizarea lui. Să presupunem că există acest text pe generic, ce vedem mai departe?

O poveste despre două prietene, Alina şi Voichiţa, lesbiene de la orfelinat, care au luat-o hăisa, una la lucru în Germania, cealaltă la mănăstire. Alina vine din Germania, să-şi convingă iubita s-o urmeze. Dar Voichiţa e mai tare, o convinge pe ea, pe Alina, să rămână. Însă Alina nu are nici o vocaţie pentru biserică. Ea e o păcătoasă. Şi începe să spurce tot ce e sfânt. Îl bate pe preot (de, dacă a făcut karate la orfelinat!), sparge o icoană sfântă, intră în altar, unde nu are voie, e împotriva Voichiţei care pierde nopţile în rugăciuni, ironizează textele sfinte, are tot felul de reacţii nepotrivite cu viaţa monahală. Şi pe deasupra e şi epileptică. E dusă la spital, de unde revine, la cererea Voichiţei, care are trecere la popă. Popa e total schizoid, e numai cu anatema în gură. El nu-i explică Alinei nimic din cele ce ar trebui să ştie, se comportă total satanic.

Da, dar el le face pe măicuţe să vadă cu totul altceva, cum Necuratu' şi-a făcut cuib în Alina. Ele intră în panică, nu mai au pace, văd Necuratu' şi într-un ciot pe care îl despică! E jale! Nu există decât o cale, să-l elimine pe Necuratu', adică pe Alina. Şi deodată devin

Scanned with CamScanner

drăcoaice. O prind pe Alina, o bat, o măcelăresc bine, o leagă cu lanțuri, o priponesc pe o scândură și o lasă să moară.

Și Alina chiar moare, așa cum constată doctorița de la spitalul unde este dus cadavrul. Doctorița le acuză pe măicuțe că au făcut o crimă și anunță poliția, care vine și îl ridică pe preot și pe câteva măicuțe, să facă o anchetă. Dar procurorul e ocupat cu alt caz grav și duba așteaptă, în timp ce pe parbriz regizorul aruncă o găleată de zoaie de la zăpada topită și amestecată cu noroi. Ștergătoarele lasă o urmă neclară pe parbriz, așa cum este tot acest film, neclar, confuz, într-o limbă ininteligibilă, cu burți, extrem de lung, condamnând nedrept practicile mănăstirești, fiindcă nu poți să reduci o viață monahală complexă și milenară la o comunitate de zece viețuitoare, uitată de lume și de Dumnezeu. Da, dar era nevoie ca să acuze biserica ortodoxă în general. Acesta era sarcina celor de la Cannes și regizorul român a executat, făcând un film în cheia realismului socialist, dar mai prost decât un film ca **Golgota** lui Mircea Drăgan, de pildă.

E grea pedeapsă pe acest popor cineaști ca Mungiu, un amartoloi ca și Patapievici, blesteme pe istoria românilor, spurcăciuni care nu urmăresc decât reclamă ieftină, să câștige de pe urma unor nenorociri. Dacă ar fi prelat, Mungiu ar fi excomunicat de biserică. Dar nu e, de aceea Satana se bucură.

Monahismul românesc acuzat de practici necurate și de crimă, iar regizorul de plagiat

Evenimentul „Les filmes de Cannes à Bucharest" s-a încheiat cu premiera filmului românesc **După dealuri** (2012), în regia lui Cristian Mungiu, care a obținut premiul pentru scenariu. Și bucuria mare a fost că pelicula avea subtitrare în franceză, așa că am putut să înțeleg replicile, care în română sună execrabil, banda sonoră, ca la orice film românesc, fiind un fiasco. Limba pe care o vorbesc personajele este ininteligibilă, o moldovenească de peste Prut, ca în filmul **Legiunea străină** a lui Daneliuc, care chiar a vrut să ridiculizeze un astfel de limbaj.

Dar la Mungiu totul este grav, sentențios, apăsat, teatralizat, ca în **Baltagul** lui Mircea Mureșan sau ca în **Năpasta** lui Alexa Visarion. Dacă nu ar fi fost subtitrat, mie la sută filmul lui Mungiu nu ar fi luat premiul pentru scenariu, fiindcă, prin absurd, dacă juriul ar fi cunoscut

Scanned with CamScanner

limba română, nimeni nu ar fi înțeles nici un sfert din text. Șansa acestui limbaj păsăresc, ieșit din sudoarea celor ce mungesc, este că apare în fața străinilor subtitrat într-o curată limbă franceză sau engleză, unde nu transpar particularitățile de limbă, neaoșismele personajelor.

Dar dincolo de altoiul și alterările lingvistice, îngroșate la maxim de actori, aleși să pară cât mai butucănoși, filmul este o mostră de teatralitate, de realism socialist, semănând cu **Golgota** lui Mircea Drăgan și alte filme teziste, în care narativitatea este liniară. Dar **După dealuri** este mult mai modest. Cazul Tănacu a fost arhimediatizat, prin televiziune, prin cărți, prin sute de articole, prin spectacolul lui Andrei Șerban, a creat o întreagă isterie mediatică. Iar acum, iată, vine și acest film. Qui prodest?

Ce vedem? O fată, pe nume Alina (Cristina Flutur), care vine din Germania, unde lucrează, la prietena sa, Voichița (Cosmina Stratan), cu care a crescut la orfelinat și a avut o relație. Vine s-o ia și pe ea acolo, la muncă, dar Voichița și-a găsit vocația, în credință, și familia, în măicuțele de la mănăstire și în preotul paroh, pe care, crede Alina, Voichița îl iubește. Și ea face tot efortul de a o recuceri pe iubita sa din orfelinat. Dar Alina nu are nimic în comun cu religia, cu credința.

Pe poarta mănăstirii pe care intră scrie că străinii de religia ortodoxă nu au ce căuta aici. Dar Alina e străină de orice religie, deși în Germania s-a atins cu catolicismul. Oricum, e o ne-ortodoxă și deci o păcătoasă. Ea nu crede în Dumnezeu și în toate canoanele pe care le întâlnește aici.

Ar fi fost un fel de Viridiana sau Agnes, ori o „maica Ioana a îngerilor" (vezi capodopera lui Jerzy Kawalerowicz, un adevărat film despre exorcizare și iubire), dacă actrița ar fi fost seducătoare, dacă ar fi fost întruchiparea păcatului erotic, dar ea se manifestă cum arată, primitiv, brutal, fiindcă e bolnavă, aude o voce, cum îi explică ea doctorului la spitalul unde ajunge după ce are o criză de epilepsie, cum spun măicuțele. Care se dovedesc bune legătoare. Știu adică să o lege, să-i lege mâinile, picioarele, gura, să o facă precum o paparudă. Dar Voichița se roagă de preot (Valeriu Andriuță) și Alina este reprimită la mănăstire.

Dacă regizorul ar fi fost artist, găsea în această poveste o idee în genul lui Buñuel ți am fi avut în Alina tema „diavolul la mănăstire" sau „îngerul exterminator". Un artist pornea de la caz mai departe, nu relua și pe peliculă un caz ajuns la saturație mediatică. Dar așa, Alina lui Mungiu (încă nu Pippidi) pare anacronică, cel mult o rebelă, care nu înțelege

Scanned with CamScanner

nimic din canoanele mănăstireşti. Singurul ei mobil este s-o recucerească pe Voichiţa, deşi nici acest lucru, ca atracţie erotică, nu e pregnant (e doar sugerată vag o relaţie homosexuală, dar aşa ceva se petrece pretutindeni în monahism).

Totul este confuz, scenariul e scris grăbit, fără nici o idee. Cum o fi luat oare premiul în detrimentul altor scenarii de valoare, precum cele după care s-au făcut filmele **Holy Motors** şi **Cosmopolis**?! Fiindcă e ceva absurd, incredibil, să dai premiul pentru scenariu original când este vorba de o ecranizare sau o adaptare după două cărţi scrise de Tatiana Niculescu-Bran! Categoric, Festivalul de la Cannes nu mai are nici o credibilitate. Totul este doar ambalaj, de aceea, atât timp cât va fi la cârma acestui festival, filmul european nu va avea nici o şansă în faţa filmului american.

În cazul lui Mungiu e şi mai grav, fiindcă el plagiază, nu interpretează. Şi antecedente are. La **432** a fost acuzat că a furat scenariul altcuiva, iar la **Tovarăşi, frumoasă e viaţa!**, chiar s-a demonstrat că a plagiat frază cu frază o povestire a lui Ioan Cărmăzan, care nu l-a dat pe Mungiu în judecată din înţelegere pentru un tânăr cineast („un puţoi, care nu era născut când eu făceam filme") şi spunând că acest furt îl consideră „o pomană pentru sufletul lui tata"!

Apoi, Mungiu nu ştie să lucreze cu actorii. Şi sunt şi prost distribuiţi. Actorii joacă otova, ca nişte executanţi, de umplutură, ca în scenele de la spital sau poliţie (de pildă, ce caută acolo alde Sapdaru sau Iosifescu?!). Cristian Mungiu a urmărit să spună „adevărul" despre cazul Tănacu, o gravă eroare. Nici Dumnezeu nu deţine adevărul într-un hăţiş mănăstiresc. Vezi ce a ieşit din **Il nome della rosa**. De aceea, a tratat subiectul sec, reportericeşte, dovadă că sentinţele sunt date de doctoriţa care constată decesul Alinei, cât şi de ancheta poliţiei, total inutilă. Fără ea, filmul ar fi câştigat în valenţe dramatice. Dar ceea ce e dramatic, se pierde prin burta finală. Aşadar, cineastul a fost determinat de o atitudine deloc estetică. El a făcut un business cu acest subiect, nu a urmărit decât să şocheze Occidentul.

*

Cu ce? Cu ironizarea practicilor mănăstireşti, spre amuzamentul păcătoşilor din sală. Aceste practici însă, în tot dogmatismul lor, sunt de o frumuseţe rară. Eu am scris un roman, **Un blestem numit Electra**, despre cum au ele loc în mănăstirile de maici (acţiunea se petrece la mănăstirea Buciumeni), iar într-o altă carte, **Un păcătos la Athos**, cum se petrec în sânul călugăresc.

Scanned with CamScanner

Dar aici, la Mungiu, Alina (era să scriu Pippidi) nu face nici un efort să înțeleagă aceste practici, ea nu înțelege de ce Voichița stă noaptea și se roagă în biserică în loc să doarmă. Nici Voichița, nici maica stareță (Liliana Mocanu, soția regizorului) și nici preotul nu-i explică. O tradiție creștină milenară nu se înțelege peste noapte. E nevoie de o imensă dragoste să înțelegi de ce călugării de la Vatopedu, de exemplu, se roagă noaptea la Dumnezeu pentru toți oameni, să le ierte păcatele.

Evident că după cum se manifestă, Alina pare nebună. Ba, așa cum zic măicuțele, posedată de „necuratu". E și firesc să zică așa când o văd că intră în altar, că îl agresează pe preot, că sparge icoana sfântă, că le ironizează pe măicuțele care citesc canonul păcatelor sau îi citesc din Sfânta Scriptură. Ea e mereu revoltată. De ce? Fără nici un motiv. Și nimeni nu-i explică de ce femeile nu au voie să intre în altar, canon impus de însăși Maica Domnului pe Muntele Athos.

Dar așa cum acest lucru nu este știut de regizor, nu are cum să-l știe nici Alina sau preotul de după dealurile moldave. În asemenea context de ignoranță, e firesc ca Alina să săvârșească la fiecare pas un păcat sau o blasfemie, cum zice popa, fără să-i explice. Înainte de a-și propune să facă acest film, Mungiu ar fi trebuit să citească măcar nuvela **Păcat** a lui Caragiale și să ia cunoștință de filmul lui Jean Mihail tras după ea în anul 1924.

Atitudinea Alinei are o singură explicație în film, că ea în orfelinat a făcut karate, cum tot spune Voichița. De aceea e atât de forțoasă, de războinică, precum Alina Pippidi (posibilul model al regizorului). Și e firesc ca, prin toate aceste reacții, să introducă panică în mănăstire. Și celelalte măicuțe sunt tulburate, nu mai au liniște, văd diavolul peste tot; până și într-un lemn pe care îl despică pentru foc, maica Antonia vede diavolul. Nu există decât o soluție, ca Alina să dispară, să le lase în pace. Dar mereu Voichița se roagă de maica stareță și de preot să n-o alunge, fiindcă Alina are nevoie de Dumnezeu și dacă Dumnezeu n-o ajută, atunci cine?

Dar crizele continuă, Alina devine un pericol pentru mica obște și atunci măicuțele construiesc un fel de pat din scânduri pe care o așează cu forța, o bat bine și o leagă cu lanțuri. Degeaba strigă Alina „Lăsați-mă să plec!". Ele o schingiuiesc. Ca într-un fel de delir. Și parcă îi bat cuie în mâini, în tălpi, dar totul e o cacealma. Nu o răstignesc, așa cum se întâmpla în spectacolul lui Andrei Șerban. Acolo era vorba de demonizare, de exorcizare, aici, dimpotrivă, totul e sec, fără nici o explicație, măicuțele o

Scanned with CamScanner

leagă cu lanţuri şi o închid într-o cameră, unde Alina moare. Îşi revine un moment, apoi cade deodată, nu aşa cum s-a întâmplat în realitate, când măicuţa „demonizată" a fost ţinută zile întregi răstignită şi înfometată.

Nota bene, aici Alina nu este o măicuţă, este o karatistă imigrantă. Ea este doar schingiuită. Şi, aşa cum se întâmplă la noi, ambulanţa vine prea târziu. Când ajunge la spital, doctoriţa de serviciu constată moartea, strigând la maica stareţă şi la Voichiţa care au însoţit-o pe Alina că măicuţele sunt nişte criminale, că le dă pe mâna poliţiei şi justiţiei. Au ucis o fată de 25 de ani, trebuie să plătească. Această sentinţă nu face parte dintr-un film artistic, ci dintr-un documentar, aşa cum este tratat în final acest caz. Ba, atitudinea regizorului iese şi mai clar în evidenţă, atunci când doctoriţa le spune maicilor: „Mai bine merg în iad decât să ajung la rugăciunile voastre". Ceea ce era de demonstrat, tezismul acestui film.

Excluzând tot ce ştim despre cazul Tănacu, excelent problematizat de Andrei Şerban, scenariul acestui film ne prezintă un caz absurd, fără cap şi coadă, ca un fapt divers. Regizorul nu se ridică la idee, nu este pătruns de spirit religios sau filosofic, să problematizeze o astfel de situaţie cu totul particulară. Nimeni nu înţelege nimic, de ce s-a făcut un astfel de film. De ce regizorul nu s-a documentat, să trăiască un timp în mediul monastic, să afle că orice mănăstire de maici are o maică stareţă şi un preot, dar aici, culmea, preotul e considerat starețul mănăstirii!? Un sigur lucru reiese cu claritate că regizorul condamnă ortodoxismul, biserica ortodoxă, practicile ei mănăstireşti, fanatismul religios, care au dus la o asemenea faptă. Străinii nu reţin decât o lume urâtă, barbară, a monahismului românesc. E o pagină de ev mediu bisericesc, un creştinism abrutizat, o lume cu totul înapoiată.

Filmul este modest, tratat în manieră realistă, un realism însă rudimentar, primar. Poate de aceea interpretele principale au şi fost onorate cu un premiu. Regizorul nu apelează la nici o metaforă, limbajul cinematografic este sec, alb-negru, ca în tragedia antică. Dar fără rafinamentul acelui limbaj antic. E o atmosferă de un fals bigotism.

O sclipire diferită am văzut în ochii actriţei Cosmina Stratan, când Alina se duce, iar preotul rosteşte o lepădare de blestem, cuvinte care devin deodată de neînţeles pentru ea. Şi Voichiţa pare să aibă o revelaţie, să o înţeleagă mai mult pe Alina decât cuvintele citite din Sfânta Scriptură. Şi deodată, revoltată, pleacă de acolo, din biserică. Şi iese afară, se duce pe un deal, lângă un copac asemănător cu măslinii de la Ierusalim. Şi credeam că, asemenea lui Iuda, se va spânzura. Dar nu se întâmplă

Scanned with CamScanner

acest lucru, aşa cum nu există în tot filmul nici o metaforă la răstignire sau o aluzie la alt simbol creştin.

Regizorul nu este un artist, este un ilustrator. Totul e tratat plat, otova, în acest film, de parcă ar fi o comandă a partidului de la Cannes. Aceasta este lecţia pe care ne-o oferă filmul românesc prin reprezentatul său de frunte, botezat în apa ne-sfinţită a Croazetei.

În locul cinematografului „Patria", gogoşeria „Haşotti"

Ce miracol este filmul, o artă care poate salva vieţi omeneşti! Vă mai aduceţi aminte de cazul diplomaţilor americani luaţi ostatici în timpul marii revoluţii iraniene sub ayatollahul Khomeiny?

La data de 4 noiembrie 1979, când revoluia iraniană atingea punctul său critic, militanii au atacat ambasada americană din Teheran, luând 52 de ostatici. În mijlocul acestui haos, şase americani reuşesc să scape şi să se ascundă în casa ambasadorului canadian, Ken Taylor. Ei sunt căutaţi, ameninţaţi cu moartea, de aceea atât guvernul american, cât şi cel canadian roagă CIA să intervină. Agenţia apelează la specialistul de top în „exilări" Tony Mendez, cerându-i să vină cu un plan ca să-i scoată în siguranţă pe cei şase din ară. Şi el face un plan cu adevărat incredibil, rupt din filme.

Scanned with CamScanner

Dosarul a fost desecretizat de Bill Clinton şi el a devenit baza unui film senzaţional, **Argo** (2012), produs şi realizat de Ben Affleck, care deţine şi rolul principal. Ben Affleck este câştigător al premiului Oscar pentru filmele **Oraşul** şi **Good Will Hunting**.

Însuşi preşedintele Carter cere să se găsească o soluţie. Sunt mai multe propuneri, dar proaste. O soluţie mai bună a găsit-o Tony Mendez, în timp ce vedea cu băiatul lui filmul **Planeta maimuţelor**. Şi se gândeşte să apeleze la un prieten de la Hollywood, autor de măşti SF.

Mendez s-a gândit la realizarea unui fals film, la înscenarea unui film SF. Însă avea nevoie de un producător credibil de la Hollywood, pe care l-a găsit, apoi de un scenarist, alegând din zeci de proiecte scenariul **Argo**, cuvânt care vine de la argonauţi. A mai ales un regizor, actori, costume, a realizat cât a putut de repede această echipă, a avut loc şi o lectură cu actorii în faţa ziariştilor, totul a fost înregistrat, popularizat. Între el şi prietenii lui s-a creat un dialog special, în care expresia „spargo" (adică să-i spargem!), a devenit laitmotiv.

Astfel pregătit, Mendez porneşte în acţiunea „spargo", ajunge în Iran cu scopul să facă prospecţii pentru filmul **Argo**. Cei şase diplomaţi sunt „distribuiţi" în roluri de regizor, scenarist sau secretară de platou, iar Mendez de producător executiv. Au şi făcut o prospecţie în bazarul de la Teheran, cel mai mare din lume, iar a doua zi Mendez i-a scos din Iran cu o cursă de Zürich. Toată această aventură se petrece pe fondul celei mai isterice atmosfere, a urii fără margini a iranienilor împotriva americanilor, care nu-l extrădau pe şahul Reza Pahlavi.

Însă incredibilul a fost real, aşa ceva s-a petrecut în realitate, în perioada 1979-1981. Ostaticii au petrecut 444 zile de coşmar, la limita dinte moarte şi evadare, într-o tensiune tipic islamică.

*

Când am ieşit din sala de proiecţie, în faţa cinematografului „Patria", pe stâlpii principali care susţin frontonul vechii clădirii (odinioară cinematograful se numea „Aro", ajuns azi la o soartă de argonaut), am văzut un afiş uriaş, pe care scrie cu litere de-o şchioapă: „KM.O al libertăţii cinematografiei româneşti". Adică acest loc, cinematograful „Patria", a devenit „Kilometrul Zero al libertăţii cinematografiei româneşti".

Mai mulţi sindicalişti, chiar şi acum, când citiţi aceste rânduri (suntem în luna noiembrie 2012), poartă pe piept pancarde pe care scrie: „Greva foamei". N-am mai văzut aşa ceva de pe vremea lui Dan Iosif!

Scanned with CamScanner

Această mişcare e făcută de sindicalişti, de cei care gospodăresc cinematografele şi vâră bani în conturile cineaştilor, care n-au mişcat un deget în sprijinul revendicărilor, cu Mungiu în frunte.

Toţi cei care trec prin faţa cinematografului „Patria", pot citi şi alte texte revendicative, precum: „Cui ne vindeţi?", „Nu distrugeţi cea de-a şaptea artă!" „Ce s-a întâmplat cu cele 139 cinematografe?" „Respectaţi cultura!","Haşotti demisia!" „Opriţi mafia imobiliară!" De fapt, tot acest atac la adresa cinematografelor vine din partea acestei mafii, în care sunt implicaţi, spun sindicaliştii, ministrul culturii, Haşotti, şi chiar primul ministru, Ponta!

Sindicaliştii au cerut audienţă la ministrul culturii. Au fost refuzaţi. Au fost trimişi la Liviu Pop, ministrul relaţiilor sociale. „Un nesimţit, face unul dintre sindicalişti, un om cu părul cărunt. Cât timp noi, patru delegaţi, ne-am spus păsurile, el s-a scobit în nas. Aşa ceva n-am văzut în viaţa mea!" Şi acest scobitorist Pop a adăugat la sfârşit ceva demn de un ministru al patriei: „Măi, băieţi, voi v-aţi făcut-o singuri, fiindcă Haşotti nu poate s-o înghită pe vaca aia de la Patria!"

Se referea la preşedinta sindicatului Româniafilm, care e şi directoarea cinematografului „Patria". Ce legătură are sula cu prefectura? Dacă mie nu mi-e simpatic Sergiu Nicolaescu, să spunem, ar trebui să nu-i apreciez faptele, meritul lui în istoria filmului românesc? Dacă d-lui Haşotti nu-i este simpatică directoarea de la „Patria" (o doamnă foarte plăcută) înseamnă că trebuie să desfiinţeze toate cinematografele, să facă din „Patria" o gogoşerie, aşa cum s-a jurat!? Cine a pus oare ochii pe acest spaţiu, ce fecală parlamentară? E firesc ca un Haşotti, ziceau sindicaliştii, să urască Patria, în contextul când ungurii lucrează pe faţă la federalizarea României!

Ce au devenit cele 139 de cinematografe vândute de guvernanţi acum câţiva ani? S-a ales praful de ele. Şi un director de cinematograf din provincie mi-a dat două exemple: Frumuseţe de cinematograf din centrul oraşului Curtea de Argeş, a devenit gogoşerie şi alte prăvălii! Le fel, în centrul oraşului Râmnicu Vâlcea, cinematograful a fost demolat! Au făcut în loc o berărie! Bună şi berăria, dar de ce nu au făcut-o în alt loc şi să păstreze cinematograful?!, am întrebat. Fiindcă trebuie să fie demolate toate construcţiile care s-au făcut de popor în comunism, mi-a răspuns directorul, asta este directiva, le stau în gât noilor guvernanţi! Tot ce-a construit poporul înainte de ei, nu e bun!

Scanned with CamScanner

Cinematografiştii au devenit argonauţi. Ar trebui să plăsmuiască şi ei un scenariu precum **Argo** şi să-l ia ostatic pe Haşotti, poate aşa vor bloca mafia imobiliară. Dar oare pentru cât timp?! Oricum, să le urăm un senzaţional „spargo"! Realitatea bate adeseori ficţiunea, dar o şi hrăneşte.

Frica de umbre

De ce toate canalele media ne bombardează cu ştiri privind recordul de încasări pentru **Skyfall** (2012), în toate ţările unde este difuzat, 33 de ţări, cu excepţia României? În acest weekend (17-18 nov.), în Canada şi SUA, a depăşit 80 de milioane de dolari, iar în celelalte ţări 347 milioane la doar două săptămâni de la premieră! Filmul se află în toate topurile, iar eu l-am văzut la cinematograful „Patria" cu încă doi spectatori în sală. E o nouă dovadă că filmul american nu merge pe piaţa românească.

Aşa cum am arătat nu o dată, între români şi filmul american e o distanţă enormă, iar apropierea nu e posibilă dacă România nu se dezvoltă puternic pe toate planurile. Altfel, nivelul de receptare va rămâne ancorat de emisiunile TV, suburbane şi de prost-gust. Cu rare excepţii, slaba audienţă pentru filmele americane difuzate pe marele ecran dovedeşte că românii nu sunt capabili să perceapă o altă realitate care nu e a lor şi să se simtă bine.

Iar **Skyfall** este o astfel de realitate. În primul rând, este o lecţie de profesionalism. El este numit şi **Coordonata 007** fiindcă este vorba despre James Bond, noul James Bond fiind interpretat de actorul Daniel Craig, un star pe măsură, cu critici favorabile în cele mai exigente ziare. Alături de el, fac roluri memorabile Judi Dench, în M, şefa lui Bond de la Serviciile secrete britanice, şi Javier Bardem, în banditul Silva, rol de transformare foarte original. Mai joacă Ralph Fiennes, în Mallory, noul preşedinte al serviciului de securitate, iar peisajul este pigmentat cu două frumuseţi de invidiat, Naomie Haris, în Eve, şi Berenice Marlohe, în Severine. Un rol episodic, dar pregnant, îl are în final şi Albert Finney.

O asemenea distribuţie preţioasă se explică prin devizul enorm pe care l-a avut acest film, peste 200 milioane dolari. Suma se justifică datorită faptului că o mare parte din acţiune se petrece în Shanghai, care arată după modelul lui Times Square, cel mai luminat şi elegant loc

Scanned with CamScanner

de pe pământ. Iată suficiente argumente care îl plasează pe **Skyfall** în topul celor mai vizionate filme din lume. Se estimează ca recordul de încasări să depăşească un miliard de dolari!

Ideea majoră a filmului, cu o acţiune în spiritul spionajului englez, este că toate conflictele actuale nu mai au loc între ţări, ci între indivizi, care sunt necunoscuţi şi ei ameninţă siguranţa unor state şi chiar a fiecăruia dintre noi. Personajul M, foloseşte adesea cuvântul „shadow", fiindcă, zice ea, totul se petrece în spatele nostru, din umbră, nu ştii cine atacă sau cum arată. Umbra este ceea ce planează asupra siguranţei oamenilor, cea care introduce şi întreţine starea de teamă. Oare nu ne este o permanentă frică de umbrele noastre?

Aceste gânduri ea şi le spune atunci când este anchetată în urma pierderii unor agenţi importanţi de pe lista de agenţi strecuraţi în spionajul mondial. M este încolţită şi ameninţată cu demisia. Însăşi loialitatea lui Bond faţă de M este pusă la încercare atunci când trecutul acesteia începe să o urmărească.

Povestea începe cu relatarea ultimelor misiuni Bond, nereuşite, care pun astfel în pericol anonimatul agenţilor secreţi din întreaga lume. Sediul MI6 este atacat, iar M este astfel forţată să mute agenţia. În urma acestor evenimente, autoritatea şi funcţia sa sunt puse sub semnul întrebării de Mallory, noul preşedinte al Comitetului de Inteligenţă şi Securitate. În aceste condiţii, M rămâne cu un singur aliat de încredere: Bond. Agentul 007, alături de Eve, porneşte în misiune, pe urmele lui Silva, ale cărui motivaţii periculoase şi ascunse trebuie dezvăluite cu orice preţ.

Motivaţiile ascunse ţin de trecut, de faptul că M, Bond şi Silva se cunosc de mult, din tinereţe, au avut multe în comun şi acum Silva vine să se răzbune. Finalul se petrece chiar în acest trecut, la castelul din Skyfall, un ţinut din Scoţia. Aici are loc lupta dintre cei trei eroi, o luptă dură, iar în viaţă rămâne numai James Bond, evident, fiindcă altfel cum s-ar mai continua aventurile Agentului 007?!

Regizorul englez Sam Mendes, cunoscut prin filmul **American Beauty**, propus la 5 premii Oscar, a realizat un film perfect, ireproşabil din punct de vedere profesionist, mergând pe studiul personajelor în medii de clarobscur, un black noir, poate cu excepţia scenei finale, când M moare în braţele lui Bond şi figura ei este prost luminată. Un film care timp de 144 de minute te ţine cu sufletul la gură, cum se spune, o

Scanned with CamScanner

performanță care desparte și mai adânc filmul românesc, implicit spectatorul român, de filmul american.

*

Nu aveți impresia că președinția, guvernul, parlamentul, toți cei care vin acum spre alegeri, spre un nou ciolan, sunt ca niște umbre? Categoric, Băsescu și Udrea lui păşesc tiptil, se comportă ca orbeții, ca umbrele. Directoarea cinematografului „Patria" îmi spunea că mafia imobiliară, în cârdășie cu guvernul, amenință cu desființarea cinematografelor. Din nou? Da, din nou. Vom avea în loc de cinematograful „Patria", gogoșeria „Haşotti". Vor să facă aici Casino. Tot ce a construit poporul înainte de actualii guvernanți, le stă în gât. În timp ce americanii adoptă fără complexe, pentru a ieși din criză, soluții marxiste. Umbra guvernului, cum este și mafia imobiliară, e ca o sperietoare. Ca o fantomă. Umbrele amenință. Presiunea lor e tot mai mare.

Așa cum în film se vorbește despre faptul că James Bond și M sunt „expirați", că e nevoie de un nou val de agenți, tineri, puternici, rapizi, viguroși, și vechile cinematografe sunt amenințate cu dispariția. Salariații Centralei RomâniaFilm sunt de mai mult timp în grevă. Ba în Greva foamei, așa cum am arătat în reportajul anterior. Îi puteți vedea la cinematograful „Patria", tremurând de frica umbrelor.

Desigur, sunt umbre și umbre. Să nu uităm că, la origine, filmul se numea „arta umbrelor mișcătoare". Din frica de umbre s-au născut și Dracula, și Frankenstein și toate fantomele cultivate de cinematograf. Istoria omenirii e o istorie a umbrelor. Și a fricii de ele. De aceea „arta umbrelor mișcătoare" a inventat o contra-mitologie benefică, având caractere total pozitive, precum Superman, Spiderman, Batman, Alice sau cele din **Twilight Saga**. Dar mafia care amenință această artă, lasă o altfel de umbră.

Doamna Maria Bilkfalvi, președinta Sindicatului Liber „RomâniaFilm", spunea că lucrurile sunt departe de a se rezolva în favoarea „umbrelor mișcătoare". A făcut apel la toate forurile. Nimeni nu a luat o atitudine, iar noua generație de cineaști este total nepăsătoare față de această situație. Și se plângea de Cristian Mungiu, care săptămâna trecută a avut premiera cu **După dealuri** la „Patria" și că „s-a comportat ca un mitocan, sfidător". Incomparabil cu vechea generație, și l-a citat pe Sergiu Nicolaescu, care a însemnat mult pentru „Patria". Și nu a înțeles purtarea lui Mungiu, mai ales că acesta nu are cu ce se mândri, fiindcă filmul lui,

Scanned with CamScanner

de o calitate tehnică execrabilă, e slab, a auzit numai vorbe grele de la spectatori, cică niciodată nu a auzit de atâtea ori repetat cuvântul „ruşine".

Aşa cum ne e ruşine şi de purtătorul de cuvânt al Mitropoliei, care îşi dă cu părerea despre film de parcă nu a citit declaraţia protopopului de Vaslui şi face glume iconoclaste, când administratorii bisericii sunt suspectaţi de milioane de euro fraude! Muncesc prea sfinţiile lor, mungesc!

Vă semnalez şi o replică a bătăiosului ziarist Victor Roncea dată unui anume diacon Hulpoi (având evidente rădăcini de Vulpoi): „Am remarcat pe «Doxologia» un comentariu «elitist», de adevărat «hulpoi» ascuns sub o haină de diacon. Critici firave şi laude cu toptanul la adresa filmului. **După dealuri** este un scuipat în cădelniţa Ortodoxiei, pentru a reproduce un citat celebru, din apanajul realismului-socialist, în care se înscrie şi «ficţiunea-non-ficţiune» a lui Mungiu, «întâmplator» chiar fratele blasfemiatoarei cu **Evanghelişti**. De remarcat că acelaşi «hulpoi» îi face propagandă electorală lui Baconschi pe un site ce, din câte ştiu, nu-şi are această menire. Ba chiar dimpotrivă! O întrebare la care aştept răspuns: Înaltul ştie?"

Cultura se face prin lucruri noi, înseamnă a aduce înnoire, într-adevăr, dar şi prin conservarea tradiţiei. „Patria", cu numele de odinioară „Aro", e un etalon al filmului românesc. De pildă, pe scena lui, în 1937, când a avut loc aici premiera comediei muzicale **Doamna de la etajul II**, au urcat actorii Mary Don, Mihai Popescu, Gr. Vasiliu-Birlic, Mişu Fotino, Aura Fotino, Maria Wauvrina, Puiu Maximilian şi alte glorii ale timpului. Iar la premiera comediei **O noapte de pomină** (1939), după Tudor Muşatescu, în regia lui Ion Şahighian, publicul bucureştean s-a întâlnit cu George Timică, Costache Antoniu, Dina Cocea şi cu însuşi tânărul Ion Popescu-Gopo, care debutase în rolul unui student îndrăgostit!

Cine a fost în Italia, Germania sau Spania a văzut la ce mare preţ sunt vechile clădiri, locurile cu tradiţie, implicit oamenii cu experienţă. E un interesant dialog, la un moment dat, între James Bond şi tânărul Q, care îi este încredinţat să-l monitorizeze. Din schimbul de replici reiese că tinereţea nu poate suplini experienţa, inteligenţa rodată. Dovadă că în final, Mallory, care iniţial îi ceruse lui Bond să se retragă, îl solicită să primească o nouă misiune. „With pleasure", răspunde Bond.

La New York am fost în zeci de cinematografe, noi, moderne, mall-uri nemaipomenite, dar în nici unul nu m-am simţit ca în Cinemas Ziegfeld, de pe 54 St., cel mai vechi „teatru de cinema" al oraşului, pe

Scanned with CamScanner

scena căruia au păşit gloriile filmului american, toate starurile lui, care au făcut istorie. Şi spectatorul resimte această greutate, acest fior al trecutului. Ceea ce e o adevărată garanţie pentru viitor.

Simţul morţii

Privesc cum plouă cu frunze, o, ce valuri galbene, parcă sunt un lac, lacul galben al aerului. Ce sentiment al morţii are natura, formidabil!

Cum îşi pregăteşte ea aşternutul!

Dar poporul meu, românii, şi-au pierdut de tot acest simţ al morţii. Gândurile acestea mi le-au trezit toamna din Cişmigiu, dar şi paginile lui Cioran despre moarte, peste care tocmai am dat. O cărticică, acolo, **Pe culmile disperării**, dar ce de gânduri a concentrat el despre pierzanie!

„Moartea este un abis..."

Teoria abisului...

Ce simţ al pericolului, acolo, în piscul disperării, cine mai are dintre muritorii de pe la noi acest simţ al pericolului, al disperării, care pregăteşte patul morţii?!

Aşa cum acelaşi simţ profund îl avea şi Hamlet, când spunea: „Totul e să fii pregătit".

La Washington am aflat că românii şi-au pierdut simţul primejdiei, un simţ care ne-a menţinut în viaţă, care ne-a făcut istoria. Pierderea lui e ceva fatal! Dar un altfel de fatal, *upside down*!

Fatalitatea adevărată însă, în abisalitatea ei, este o câmpie cu flori, este un cântec, un leac de pus la rana inimii...

Şi am dat peste Eliade, şi peste Blaga, şi peste Pârvan, şi peste Rebreanu, toate cărţile care se referă la moarte se află în camera mea, în colţul ei cel mai întunecos, altădată cel mai luminos.

Dar Conta, cu filosofia fatalităţii?! Până şi luminosul Sadoveanu a arătat cât de fatalistă e Mioriţa. Dar Arghezi, o, să nu mai spun!

Ei credeau că toate urmele folclorice demonstrează că românii au o concepţie fatalistă despre viaţă. Or asta, zic eu, le dă splendoare, frumuseţe, le trezeşte cele mai frumoase gânduri despre moarte, despre nemurire. Am demonstrat-o într-o carte întreagă, **Arta speranţei**, cu studiul central despre speranţa la români.

Şi acum, deodată, azi, nu se poate, unde a dispărut acest simţ al morţii, implicit al eternităţii?

Scanned with CamScanner

Cum arată şi se petrece moartea în filme ca **Moartea domnului Lăzărescu** şi **După dealuri**? Ca o crimă. Ca în filmele poliţiste. Moartea nu mai e văzută ca o prelungire a vieţii, ca o topire a ego-ului în lumina albă, aşa cum minunat spunea Werner Schroeter (vezi Lecţia germană), dimpotrivă, e ca la măcelărie! Tinerii cineaşti sunt departe de a medita la această dimensiune fundamentală a vieţii. Cum să vadă ei moartea ca în Miorița, ca o speranţă?

Speranţa la români? Care români? Poate la cei morţi!

Azi, cei vii, toţi, oricum, foarte mulţi, au ajuns nişte canibali, care dau cu cornul în tot ce mişcă, n-au pic de morală, fac de ocară vorbele „den străbuni"!

Nemaiavând simţul morţii, românii sunt rupţi de univers, au devenit pleavă şi se bucură ca pleavă, au o senzaţională plăcere de a bălăcări, de a gârâi, de a zdrăngăni, de a se scobi în fund, de a scuipa, de a înjura. Ei sunt acei *yahoos* ai lui Swift, arieraţii care s-au născut cu „dick" în gură.

Şi tot sug bomboana asta, nu ştiu ce vor face când vor ajunge la rădăcină?!

Dar nu le pasă, sunt veseli, trăiesc ca dacii liberi, întocmai, mai puţin acel simţ puternic al morţii pe care îl aveau ei. Adică esenţialul. Ei batjocoresc acea ţărână pe care o strîngea dacul în pumn când murea. Sunt paie. Pleavă, am spus. Tărâţe. Fute-vânt, ca pasărea aceea din copilărie, pe care o numea aşa păsărarul, boiangiul evreu, despre care povestesc în romanul **Pluta**.

Şi nici un om serios, cu simţul morţii, nu mai are loc de ei. Cine mai are un astfel de simţ, trebuie izolat, scuipat, căsăpit.

Miorița? Ce-i asta? Eminescu? Cine-i ăsta? Într-o zi, să vedeţi, m-am dus la Muzeul Şuţu, la bibliotecă, să donez nişte cărţi, fiindcă românii trăiesc în ţara donaţiilor. Şi nu ştiu ce mi-a venit şi m-am prezentat aşa:

- Mihai Eminescu.

Doamnele şi tineri de acolo nu au schiţat nici un gest, nici un zâmbet, de parcă nici n-au auzit. De Eminescu, bineînţeles. Au dat mâna cu mine ca şi cu un galoş.

De ce m-am prezentat aşa? Ca să demonstrez că dacă s-ar scula din morţi şi ar veni să-şi doneze cartea de Poezii, Mungii şi alţii ca ei s-ar purta la fel cum se poartă şi cu mine, şi cu tine, şi cu doamna de la cinematograful „Patria". Adică se poartă de parcă am fi morţi. Ce să

Scanned with CamScanner

mai spun de învierea morților, o idee la fel de bălăcărită ca și Miorița. Ce să le mai pese atunci de un fiu al lui Eminescu?!

Într-adevăr, ei, acei tineri români, de la Muzeul Șuțu, erau foarte atenți la o emisiune de pe ecranul televizorului pe care îl aveau acolo, în cameră. Se transmitea ceva cu „Tovarăși, frumoasă e viața!", care tocmai o făceau pe ciobănașul ungurean și pe cel moldovean, gata să se încaiere!

Am ieșit cu lacrimi, nici nu cred că au remarcat.

Unde să strig, unde să găsesc un ecou!? Doamne, în țara asta nimeni nu mai are simțul morții?!

Sergiu Nicolaescu, un luptător pentru eternitate

Vestea morții lui Sergiu Nicolaescu m-a uluit. El era „nemuritorul". De când am lucrat cu el ca producător delegat la filmul „Viraj periculos", Sergiu Nicolaescu tot murea și învia, ca eroii din filmele sale polițiste. Țin minte că pleca din timpul filmărilor și zicea că se duce până în Germania, dar revenea a doua zi și continua filmările. În acest interval am aflat că a fost la „Elias", unde a făcut o operație de hemoroizi. Și timp de 30 de ani cât l-am cunoscut îndeaproape, Nicolaescu se interna, se opera și reînvia. El era mereu „Supraviețuitorul".

Și acum, de curând, alunecase pe gheață, își rupsese niște coaste, dar eram sigur că se reface. Mai căzuse de câteva ori de pe cal, de pe scara interioară a casei și s-a refăcut. Ca să aflu că s-a operat de peritonită. Iată că moartea a fost mai tare decât el. Mai tare decât Sergiu Nicolaescu, cel mai tare om pe care l-am cunoscut.

Într-o zi, în biroul lui de la UARF, mi-a făcut o demonstrație de forță. Și-a scos haina, cămașa și a rămas gol până la brâu. Și mi-a arătat pectoralii. Apoi cu o mână a luat un fotoliu de un picior și l-a ridicat ce pe un fulg.

Făcea zilnic Fitness. Ducea o viață de atlet. Și se hrănea ca o furnică. Nu l-am văzut la filmări să mănânce mai mult de un sandwich pe zi. Când venea ora mesei și echipa de filmare făcea o masă câmpenească, el se retrăgea în pădure, unde era locul filmării, și își desfăcea pachețelul cu mâncare și mânca neobservat de nimeni. O dată l-am întrebat ce avea în pachețel. Câteva felii de salam între două felii de pâine. Nu era omul paharului, al cârciumii. Nimeni nu cred că l-a

Scanned with CamScanner

văzut vreodată pe Nicolaescu ameţit. Nici la zilele lui onomastice nu se atingea de băutură. Era un model de comportament. Se purta hollywoodian, ca actorii americani.

Odată a venit la ziua lui cu un picior în ghips. Pe care şi l-a pus pe birou şi ne privea. Era fericit că se afla în mijlocul atâtor oameni care îl iubesc. Şi era un povestitor deosebit. Într-o zi mi-a povestit un vis de-al sau, cu un final demn de Zburătorul. Toată acţiunea se petrecea într-un lift, apoi a ieşit pe terasa blocului şi a zburat de acolo.

Nicolaescu era o personalitate fascinantă pentru cei care l-au cunoscut şi un adversar de temut pentru ceilalţi. Nu a avut prieteni apropiaţi, cred ca sunt printre puţinii săi prieteni, căruia îi mărturisea intimităţile lui. Iar prietenia noastră a pornit de la cartea mea **Băieţii de bani gata**, când a aflat că e personaj principal cu numele Bo Serge, cum îi spunea familia Maurer, cu care el juca tenis şi de unde s-a propulsat. Şi m-a chemat la el la Senat, în biroul pe care îl avea când Senatul se afla în clădirea fostului CC. Era de faţă şi Geta Valcu, directoarea lui de producţie. A spus că vrea să-mi cumpere drepturile de autor pentru roman, că vrea să facă un film după el. Rămăsese să ne mai întâlnim. Ca să aflau de la d-na Valcu că vrea să-mi cumpere drepturile ca să nu facă filmul, să îngroape subiectul, să nu-l facă alţii. Nu ştiu care e adevărul, dar filmul nu s-a mai făcut, nici de către el, nici de către alţii. Cartea a fost un best seller.

Sigur, am scris numeroase articole critice la adresa filmelor lui Nicolaescu. El însuşi mi-a dat o replică în revista „Flacăra". Dar din momentul când am scris elogios despre **Orient Express**, am devenit prieteni. În condiţiile când Noul Val nu se ridica la exigenţa dorită, când nu dovedea că are un talent care să concureze cu performanţele lui Nicolaescu, am văzut în el un reper necesar, un vârf de lance al filmului românesc.

Am scris: dacă Sergiu Nicolaescu n-ar exista, ar trebui inventat. Nu o dată Nicoleascu mi-a spus că din Noul Val nu apreciază decât un regizor, pe Nae Caranfil, ceilalţi sunt imberbi, nedezvoltaţi. Iar premiile lor îl lăsau rece, nu credea că valoarea se măsoară în premii, fiind chiar dezgustat când afla că premiile se obţineau după ce filmele erau plimbate la 150 de festivaluri! El nu şi-a trimis toate cele 60 de filme la un loc, pe care le-a făcut, la atâta festivaluri la câte era trimis, pe banii contribuabililor, un singur film al Noului Val. Şi de undeva trebuia să cadă un premiu.

Scanned with CamScanner

Era un formidabil statistician. Avea zeci de tabele, prin care cântarea istoria filmului contemporan românesc. Nu o dată i-am analizat aceste tabele. Ba am făcut-o şi în cartea sa biografică, **Destin şi film**, de care m-am ocupat. Regret că nu a scris nici o carte de memorii. Nu „Ultimul corupt", i-am spus. Mă aşteptam de la dvs. la un film numit „Ultima spovedanie".

A participat constant şi la crearea Legii cinematografiei. Filmul românesc de azi funcţionează după „Legea Nicolaescu". A făcut enorm pentru filmul românesc. Numele lui e legat în mare măsură de cinematograful „Patria", care ar fi bine să-i poarte numele. Îi plăcea lupta, confruntarea. Ţin minte că după un articol de-al meu critic, lui Sergiu Nicolaeascu i-a plăcut şi a dorit să ne întâlnim, să-mi explice de ce n-am dreptate. Cu astfel de întâmplări creatoare am început să-l descopăr, să descopăr faţa lui ascunsă, care era aceea a unui luptător.

În rest, a avut duşmani, o armată de duşmani, cât armatele din **Dacii**. Mai ales generaţia tânără, Noul Val de ceneaşti, l-au urât inexplicabil, cum nu se poate imagina. Mi-aduc aminte ce afectat a fost de un articol al lui Cristian Tudor Popescu, care l-a bălăcărit cum nu se poate închipui, l-a făcut „impotent", „bătrân libidinos", „Alzheimer", „escroc", „curvă" şi multe altele. Vezi articolul „Cu sec" din „Gândul". Eu i-am dat replica în articolul „Cap sec". Cei interesaţi pot găsi această polemică în volumul **Dicţionarul critic al filmului românesc după 1989** (Ed. Axioma Print, 2011).

Tot atunci Noul Val de cineaşti, cu Mungiu în frunte şi cei de la Cinemagia, îi doreau pe faţă moartea lui Sergiu Nicolaescu. Ei aşa înţelegeau să-şi exprime un punct de vedere faţă de un film al său, scriind „de ce nu moare asta odată, să nu mai facă filme!". Nici nu vreau să-l numesc pe acest animal. El face parte dintr-o haită, aşa acţionează noii limbrici ai presei, în haită. Cred că acum se bucură că Nicoleascu nu mai e, în loc să se întristeze de faptul că a dispărut un simbol al competiţiei, un opozant serios al lor, o personalitate cum filmul românesc nu a mai avut şi e greu de prevăzut că o să mai aibă, după cum evoluează tinerii cineaşti. Vor deveni ca USL fără Nicolaescu. Iar fără opoziţie, nu există viaţă, nu există progres. Să nu uităm marea definiţie a lui Eminescu: „Antitezele sunt viaţa".

Nicolaescu regretă că nici unul dintre ei nu a venit la el să-i spună, „Domnule, cum se face un film? Învaţă-mă şi pe mine". Ei nu aveau nevoie de un profesor ca Nicolaescu. Nu voiau să înveţe de la el. Îl

Scanned with CamScanner

aveau pe Puiu et co. şi Nicoleascu a făcut inginerie din meseria de cineast. La masa de montaj pe care o avea acasă, măsura cu cronometrul în mână cât ţine un suspans la un film precum **Conversaţia**, să spunem, ritm pe care îl aplica la **Cu mâinile curate**.

Ştia film cât toţi cineaştii la un loc. A fost regizorul american al filmului românesc. E singurul regizor român pe care IMDb îl are pe lista sa. La capitolul film istoric, **Mihai Viteazul** ocupă locul trei din toate timpurile. **Mihai Viteazul** este studiat în America la multe facultăţi de profil.

Ultima mea întâlnire cu el a fost în luna noiembrie, când mă aflam în ţară. Tot la UARF. Regretă că nu a avut curajul să plece în America. I-ar fi plăcut să lucreze la Hollywood. Şi regreta ultimii ani din viaţa când a acceptat să facă ultimele filme, **Pocker şi Ultimul corupt**. Spunea: „Mi-au luat 5 ani din viaţă, puteam face altceva mai bun". Şi că nu a câştigat nimic. „La ultimul film, Lustig mi-a dat 300 mii de euro". Să faci film cu un asemenea deviz, e un eroism. L-au îmbrobodit nişte japiţe. Sigur, Sergiu Nicolaeascu a ratat câteva mari ocazii de a face **Luceafărul** eminescian sau **Ţiganiada** lui Ion Budai-Deleanu, aşa cum am discutat de multe ori cu el.

Ultima oară m-a întrebat, cine este cel mai important la un film, regizorul, scenaristul sau producătorul? I-am răspuns, producătorul, scenaristul şi regizorul. Ba în America actorii sunt mai importanţi decât regizorul. Uneori, regizorul este considerat doar un meseriaş, ca şi operatorul sau editorul de imagine. Şi ultimul lucru pe care i l-am spus, a fost: Dvs. aţi fost şi sunteţi de toate, scenarist, regizor, actor, un singur lucru vă lipseşte, să fiţi şi producător, producătorul propriilor filme. În felul acesta nu veţi mai depinde de nici un Lustig, de nici un CNC şi nici Noul Val nu va mai spune că îi luaţi mălaiul.

Şi deodată s-a luminat. „Da, voi fi producătorul următorului meu film". Care e acela, numai Dumnezeu ştie acum, care l-a luat pe nepregătite. Sergiu Niciolaescu avea de gând să trăiască o sută de ani. Şi putea. Ceva mai presus de noi a hotărât altfel. Dumnezeu să-l odihnească!

Filmele Noului Val – o glumă?

Am citit cam tot ce s-a scris despre Sergiu Nicolaescu în presa de acasă după moartea sa. Cei mai mulţi şi-au dat arama pe faţă, au făcut-o pe vitejii, adică au luat moartea faimosului regizor ca pretext ca să-şi verse dejecţiile pe el. Aşa a procedat Cap Sec, editorialistul de la „Gândul",

Scanned with CamScanner

care n-a putut să-şi ascundă nici într-un astfel de moment infecţiile, tratând moartea lui Nicolaescu în bășcălie, aşa cum alt handicapat, Valerian Sava, şi-a arătat încă o dată ura nedisimulată pe care i-a purtat-o toată viaţa lui Sergiu Nicolaescu, vărsându-şi în delir balele critice, de aceea i se mai spune şi Balerica Tava, fiindcă „opera" lui e o tavă cu bale critice pe care o tot duce de când o făcea pe securistul la „Contemporanul", dar de data asta îşi varsă balele critice în „România liberă", un ziar care credeam că nu mai există, oricum, o băcăneală bocănită de mult.

Un alt mitocan se autodefineşte cu parafa „să-l ia mama dracului", declarând că se duce după el în iad să-i ceară socoteală (cică de 40 de ani umbla să-şi ia nişte drepturi, care au ajuns la sume ameţitoare!), dar cei mai mulţi îl confundă pe cineast cu „senatorul", „revoluţionarul" sau „propagandistul" Sergiu Nicolaescu, acuzându-l că în filmele lui a „distorsionat" istoria, ca şi cum nu s-ar şti că Titus Popovici, omul de casă al lui Ceauşescu, a scris scenariile şi, la urma urmei, cinematograful nu e mai presus de timp, ca atare şi opera lui Nicolaescu reprezintă o epocă! Aşa cum o reprezintă şi Cenaclul „Flacara".

Nu mai vorbesc de gogoşile Irinei Nistor, zisa Bişnistorească, o bişniţară ordinară, a cărei „operă" sunt traducerile la urechea lui Nicu Ceauşescu, pe când vedea filme la Centrala Româniafilm, şi un plagiat ruşinos, monumental, cum nici Eugen Barbu nu a visat, din D.I. Suchianu. Dar cum la noi se poartă plagiatul, Irina Nistor este vedeta criticii de film din România!

Însă printre toate enormităţile şi dejecţiile care s-au spus despre Sergiu Nicolaescu, pe locul 1 în top pun ceea ce a emanat o altă gogoaşă cinemascopică, un nume de râs, Cristi Puiu, care, tot în ziarul băcănit, a spus că cele 60 de filme ale lui Nicolaescu sunt „o glumă", adică fără valoare, nu se pot lua în serios, nici unul nu e film de artă etc.

E ca şi cum aş spune americanilor că emisiunea „Familia Kardashian", un reality show urmărit de sute de milioane de americani (record de audienţă din toate timpurile), este o glumă. Da, o fi fost o glumă iniţial, cum o fi fost şi **Iliada** lui Homer. Dar când gluma se îngroaşă, devine fenomen. Opera lui Sergiu Nicolaescu este un fenomen, nu o gluma.

Sunt o glumă filme ca **Osanda**, **Atunci i-am condamnat pe toţi la moarte**, **Mihai Viteazul**, **Orient Express**, **Ciuleandra** şi alte ecranizări sau filme istorice? Este o glumă serialul **Cu mâinile curate**, la care chinezii din China făceau cozi cu milioanele? Este o glumă **Nea Marin miliardar**,

Scanned with CamScanner

care deține în România cinematografică recordul de încasări, cu peste 15 milioane de spectatori, cât populația matură din România?! E o glumă faptul că IMDb, cel mai puternic site de film american, plasează **Mihai Viteazul** pe locul 3 în topul filmelor istorice din toate timpurile?

Oare nu este o glumă el, Cristi Puiu, cu numele lui de găină cadelnitata, care face filme fără spectatori, pe banii contribuabililor? Cât am fost în țară anul trecut, timp de câteva luni, nu am văzut pe piața filmul său **Aurora**, nici filmul lui Purcărete, cu nume de pilulă, „Palilula". Am dorit să le vad, dar nu au fost programate nicăieri, dovadă că în topurile Asociației Film România, un film ca **Aurora** nici nu există, probabil e pe la coadă, cu vreo sută-două de spectatori! Nu e oare o glumă sinistră faptul că acest „tânăr" cineast, mai îmbătrânit în rele cât toți Nicolaeștii la un loc, face un act de plagiat grosolan, ia titlul unui film celebru, care se studiază în toate școlile, **Aurora** (1927) lui Murnau și și-l atribuie, îl pune filmului său?! Credea că nimeni n-a auzit de Muranu, iar el a făcut-o pe mortul în păpușoi? Această monstruozitate nu deranjează pe nimeni? Așa cum nu deranjează nici plagiatul Irinei Nistor!? Cum de a aprobat CNC sponsorizarea unui film cu un titlu furat? Ce profesioniști sunt acolo? Alo, domnule Paraschiv?! Alo, doamnă Bostan?! Și cum poți să tot dai, și iar să dai milioane de lei unor filme falimentare, care nu scot nici măcar banii de autobuz ai echipei de filmare?

Vedem paiul din ograda lui Nicolaescu, dar nu vedem părul din ochiul nostru! **Nea Marin Miliardar** are spectatori de zece ori mai mult decât toate filmele Noului Val la un loc (circa 150). Ba Asociația Film România, fondată de actorul Constantin Fugasin, merge și mai departe și spune: „Cele aproape 200 de filme românești realizate după 1989 nu au atras – toate la un loc ! – numărul de spectatori înregistrat de un singur film al lui Sergiu Nicolaescu – NEA MARIN MILIARDAR". Mai mult: „Numărul total al spectatorilor români care au văzut cele 60 de filme regizate de Sergiu Nicolaescu este de zece ori cât populația României – aproape 200.000.000".

Asta e o glumă, domnule profesor al UNATC? Pe limba găinii, trebuie tradus ca acele zerouri sunt chiar ouă. Iar o glumă sinistră e găinatul lui et co.?! Zic sinistră gândindu-mă la ceea ce a ieșit sau unde s-a dus o parte consistentă din averea poporului român, care a sponsorizat producția Noului Val. Dacă Puiu spunea că filmele lui Nicolaescu sunt o glumă care s-a îngroșat, care a devenit o teroare, un terorism asupra

Scanned with CamScanner

Noului Val, poate că era mai aproape de adevăr. Fiindcă nici aceste filme nu sunt o glumă.

Pot să spun eu că filmele Noului Val sunt o glumă? Nu pot. Fiindcă eu nu sunt profesor la UNATC, să-i tâmpesc pe studenţi cu dejecţii ca **Marfa şi banii**. Eu sunt autorul a 77 de cărţi, printre care, în calitate de critic profesionist, de „doctor în arte", a peste 30 de cărţi de film, cu dicţionare fundamentale, aflate pe masa lui alde Puiu şi Gainã (există şi un cineast cu acest nume)!

Filmele Noului Val nu sunt o glumă, sunt un fenomen, un exemplu de minimalism care a cucerit lauri internaţionali. Nu e de joacă cu o asemenea carte de vizită, fie ea şi cu parfum de cacealma, fiindcă între realitate (citeşte film modest) şi Palme d'Or e o prăpastie. Sunt o glumă superbele filme ale lui Mitulescu sau Zenide? E oare o glumă capodopera Evei Ionesco?

De multe ori am luat apărarea Noului Val în faţa lui Nicolaescu, dându-l exemplu adesea pe Nae Caranfil, ale cărui filme, fie şi comedii, nu sunt o glumă. Şi Nicolaescu a avut puterea să recunoască acest fapt. Şi l-a luat în serios pe Caranfil. Nu mai vorbesc de filmul **My Little Princess**, care a răsturnat total ierarhia în filmul românesc post-decembrist. Dar nu poţi lua în serios un pui care cotcodăceşte, care o face pe găina!

Nici pe un cineast care mugeşte ca boul sau mugeşte aşa cum se făcea că lucrează la revoluţie Cacaramitru sau cum au mugit de s-au spetit muncitorii care au dus patria pe culmi de prosperitate şi progres!

Eşti o glumiţă, domnule Puiu, nici măcar o g(l)umă!

Spovedania calofilă a lui Sergiu Nicolaescu

Camil Petrescu spunea că valoarea unui regizor se cunoaşte după actorii şi actriţele pe care le lansează. Mai mult, în istoria teatrului românesc există concepţia, bine întemeiată şi moştenită ca o actriţa trebuie să fie frumoasă, nu trebuie să aibă talent. Dacă are talent şi e urâtă, n-ai făcut nimic. Dar dacă e frumoasă, ai câştigat pariul cu publicul. Fiindcă talent nu trebuie să aibă ea, ci regizorul. E regizor numai acela care ştie să descopere şi să distribuie în rolurile pieselor pe care le montează femei frumoase. În teatru, succesul e garantat sută la sută dacă actriţele sunt frumoase.

Această teorie, pe care am reprodus-o întocmai, îi aparţine regizorului şi profesorului Moni Ghelerter, pe care l-am cunoscut când eram student la IATC. Şi clasa lui era plină numai de studente frumoase, care au devenit apoi

Scanned with CamScanner

staruri ale teatrului şi filmului românesc, cum ar fi Julieta Szöny, Despina Marcu, Elena Albu, Cezara Dafinescu, Mimi Munteanu şi altele, una şi una, pe care nu le uit, de care eram îndrăgostiţi toţi studenţii. La un examen de clasă al lui Moni, era puhoi de lume, ca să le vadă pe frumoasele lui, între care exista o concurenţă feroce. Ţin minte că într-unul din examenele sale, după **Nevestele vesele din Windsor**, Tocilescu le distribuise în rolurile feminine pe toate „frumoasele lui Moni", iar pe mine, care pe atunci purtam barbă, o barbă neagră, cârlionţată, mare, stufoasă, m-a distribuit într-un satir fioros, mi-a dat un bici cu mai multe sfichuri şi mi-a spus că rolul meu e să le bat pe „frumoasele lui Moni". Şi la repetiţii le şfichiuiam de nu se vedeau. În pauze, ele veneau şi se alintau pe lângă mine, îmi promiteau o înghețată, dacă nu le voi mai şfichiui aşa de tare! Dar ele şi şfichiuite arătau frumoase, roşii în obraji şi iuţi ca focul. De altfel, Tocilescu mă îndemna să fiu „nemilos", fiindcă, îmi şoptea el, „o femeie nu e arzoaică dacă nu e şfichiuită bine".

E lecţia din **8 ″** (1963) al lui Fellini, filmul care în acea epocă ne marcase pe toţi, aşa cum avea să-i marcheze şi pe americani, a căror replică supremă se numeşte **Nine** (2009) al lui Rob Marshall, rolul regizorului şfichiuitor fiind jucat de Daniel Day-Lewis, actualul încununat cu Golden Globe şi Oscar pentru rolul din **Lincoln** (2012), în regia lui Steven Spielberg.

Această lecţie, a actriţei frumoase, a preluat-o din plin Sergiu Nicolaescu. Şi el a făcut din ea o şcoală de film, aplicând-o şi la bărbaţi. Dacă vedeţi **Dacii**, **Mihai Viteazul** şi alte filme istorice, veţi rămâne uluiţi de frumuseţea actorilor, bărbaţi unul şi unul, de o frumuseţe robustă, precum Amza Pellea, Septimiu Sever, Silviu Stănculescu, Ilarion Ciobanu, Florin Piersic, Mircea Albulescu, Ion Besoiu, Alexandru Repan şi alţii, ca Pierre Brice, Georges Marchal şi alţi actori străini din coproducţiile la care a lucrat, Nicolaescu deţinând la noi toate recordurile din acest sector.

Iar actriţele la fel, una şi una, să le pui în ramă, de la Anca Nicola la Ioana Pacula, de la Ioana Pavelescu la Imola Kézdi, de la Ioana Moldovan sau Alina Chivulescu la Daniela Nane sau Diana Dumbravă. Nu mai vorbesc de prezente ca Olga Tudorache, Ioana Bulcă sau Maia Morgenstern. Fantastic, femei frumoase în primul rând!

În toate filmele lui femeia e star, e madona. Filmul **Poker**, de pildă, poate să fie cel mai prost din lume, aşa cum spun imberbii Noului Val, dar a impus o nouă stea, pe Jojo, sclipitoare, fascinantă. Plus că e şi talentată. Nu există film în care Nicolaescu să nu vină cu o nouă descoperire, o necunoscută, pe care a făcut-o stea.

Scanned with CamScanner

Mai mult, el a lansat ideea că publicul este atras de pulpele frumoase. Şi a invadat ecranul cu „fetele de la Tanase". În toate filmele lui polițiste, există o secvență care se petrece într-un bar sau pe o scenă, unde „fetele de la Tanase" dansează can-can, își arăta frumoasele picioare. Nicolaescu studiase problema şi ştia că aceasta secvență de cabaret, a picioarelor sexy, secvența stas, înseamnă succes garantat sută la sută. Şi hollywoodienii cred că femeia, banii şi pistolul sunt cele trei elemente cheie ale succesului, care nu trebuie să lipsească din nici un film bun.

Evident, această lecție, cum observam, venea de departe, de peste mari şi țări. Sergiu Nicolaescu a fost singurul nostru regizor american.

Dacă un Jean Negulesco s-a dus să facă filme la Hollywood, Nicolaescu a adus Hollywood-ul la Buftea. Sunt clişee ale filmului de casă, iar Nicolaescu şi-a construit un credo din dorința de a face filme de succes, pentru marele public.

Din punct de vedere estetic, această tendința se numeşte *calofilism*, care constă în şlefuirea extremă a operei literare sau de artă, aşa cum proceda Brancuşi, care își şlefuia câte o lucrare timp de 17 ani, după cum mărturiseşte Peggy Guggenheim, care deține o Pasare măiastră, la care Brancuşi a lucrat atâția ani. Nicolaescu, având tot rădăcini gorjene, urmarea aceleaşi efecte calofile.

Unii condamnă calofilismul că e fără substanță, că urmăreşte numai efecte formale, că ar fi, vorba lui Maiorescu, formă fără fond. Dar el e o trăsătură importantă a artei, dovadă că de calofilie ține şi sculptura lui Brancuşi, cel puțin în latura ei formală, după cum ține şi caligrafia, iar pe urmele ei, pictura şi pictrografia, suprema expresie a calofiliei, a virtuților formale, fiind filmul **The Pillow Book/ Cartea de căpătâi** (1996) al lui Peter Greenaway.

Şi cineaştii Noului Val i-au reproşat lui Nicolaescu tocmai calofilia, fără să aprofundeze fenomenul. Dovada că ei i-au opus marelui cineast ura şi urâțenia. Toate actrițele din filmele lor sunt şterse, inexpresive, buccii, urâte. Dar filmul este înainte de toate entertainment, adică distracție, spectacol, relaxare. Filmele de artă, de substanță, sunt rare. Grosul producției hollywoodiene, dar şi bollywoodiene sau comerciale, de oriunde ar fi, este însă calofil. Din o mie de filme calofile, dacă două sau trei sunt şi mari filme de artă.

Calofilia mai e asociată şi cu kitsch-ul. Care are o conotație total negativă la noi. Dar aici, în America, el este rege. Arta kitsch face parte

Scanned with CamScanner

din Pop Culture. A impus-o total realitatea. Mai ales în arta plastică, kitsch-ul e dominant. Fiindcă există concepția conform căreia orice om e un artist și poate crea forme pe care să le expună într-o galerie. Iar din sumedenia de artiști kitsch apare valoarea singulară, geniul. Kitsch-ul e un ferment pentru creație. E drumul spre calofilie și de aici spre marea artă.

Nicolaescu a avut ca nimeni altul această vocație calofilă. Și el a fost, repet, singurul nostru regizor hollywoodian. Și atât de bine a exploatat colosala calitate calofilă a filmului încât prin unele pelicule s-a apropiat de artă, precum a făcut-o în **Ciuleandra**, **Ultima noapte de dragoste** și mai ales **Orient Express**, filmul lui testamentar, în care biografia prințului Morudzi se suprapune peste a sa. Calofilia s-a transformat aici într-o spovedanie.

Cronica mea la acest film i-a plăcut atât de mult lui Nicolaescu încât a publicat-o în trei cărți, inclusiv în **Destin și film**. De ce? Fiindcă am revelat tocmai aceste afinități calofile și biografice între personaj și regizor. Nicolaescu a dorit să lucrăm la o carte biografică, apropiată de ideea de memorii, pe care i-am propus-o, dar a amânat, apoi timpul n-a mai avut răbdare.

Și din experiența mea cu el, chiar dacă avea timpul răbdare, el, Nicolaescu, ar fi amânat sine die acest proiect. El nu a fost în stare de o spovedanie reală, dovadă că a plecat fără Dumnezeul de pe pământ. Fără Dumnezeul ortodox, implicit fără o spovedanie la un preot sau la un critic, așa cum ar fi presupus o carte de memorii.

A plecat cu multe taine după el, a răsădit o droaie de enigme, a aruncat cu multe fumigene, așa cum a dorit. Poate că Nicolaescu a urmat calea altui Dumnezeu, pe care noi nu-l cunoaștem. Ce a lăsat în urmă, e calofilia. Ea este școala-lecție pe care a lăsat-o poporului român, cu suprema spovedanie calofilă, filmul **Orient Express**.

Și nu e nici o îndoială că Dumnezeul de pământ al lui Sergiu Nicolaescu a fost Filmul.

Scanned with CamScanner

Lecția africană

Nevoia de iubire

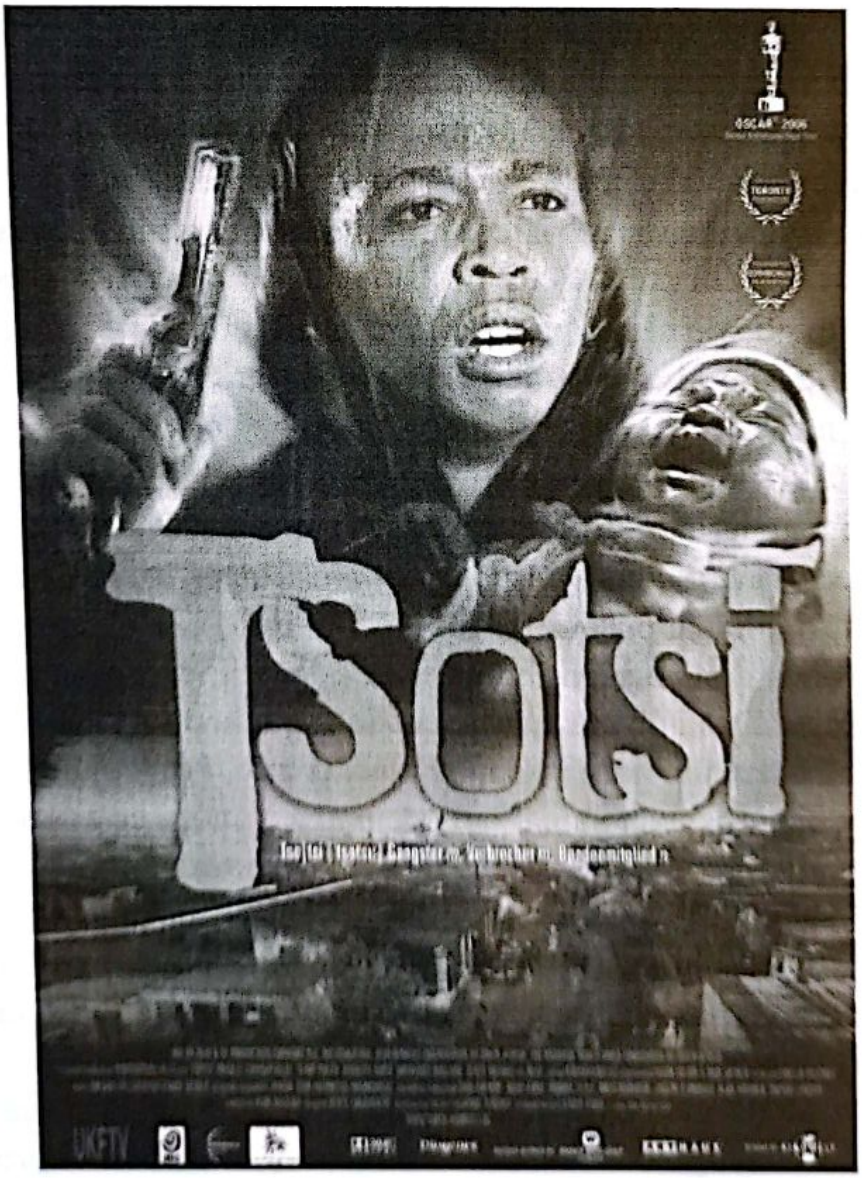
În limba băştinaşilor din Africa de Sud, *tsotsi* înseamnă *tâlhar*, iar filmul cu acest titlu, realizat de Gavin Hood, după romanul omonim al lui Athol Fugard, spune tocmai povestea unui astfel de personaj, care, în alt limbaj, ar fi povestea unui oropsit al sorții, reprezentant al miilor de marginali ai lumii, fără adăpost, cerşetori, aşa-zişii homeless-i, cum îi numesc americanii, din care se selectează criminalii şi hoții. Filmul englezo-sudafrican **Tsotsi** (2005) relatează soarta unui grup de astfel de homeless-i din Africa de Sud, în fruntea cărora se află Tsotsi, despre care nimeni nu ştie nimic, dar din flash-back-urile subiective aflăm că are un nume, David, că a avut o copilărie nefericită, că a devenit fugar şi copil al nimănui. Tsotsi nu a cunoscut dragostea părintească.

Şi întâmplarea face ca într-o zi viața să i se schimbe radical, după ce jefuieşte o femeie, care se întorcea acasă cu maşina. O pândise pe înserat, o urmărise şi când femeia a deschis portiere, a atacat-o, ea s-a apărat şi el a împuşcat-o, i-a luat poşeta şi a plecat. Dar după câțiva paşi, a auzit un scâncet. Venea dintr-o sacoşă mai mare a femeii, care căzuse cu mâna întinsă spre ea. Desigur, era un scâncet de copil, copilul ei. Dar lui Tsotsi nu i-a păsat, a dat din mână şi a mers mai departe. Pruncul însă a început să țipe iar şi iar, mai tare şi mai tare, de parcă îl striga pe el sau de parcă voia să dea alarma, să scoată toți vecinii din case şi să-l prindă. De aceea, s-a întors şi a luat sacoşa, a scos copilul şi, când l-a luat în brațe, pruncul a tăcut. Ce să facă cu el? Era drăgălaş. Îi surâdea. Nu se mai îndura să-l lase acolo, aşa că l-a pus în sacoşă, unde erau şi alte hăinuțe de-ale lui, şi l-a luat cu el, l-a adus în cocioaba lui.

Şi aşa s-a născut povestea de iubire a lui Tsotsi pentru acest copil. La început i-a fost greu să-l crească, nu înțelegea de ce nu dormea, era

Scanned with CamScanner

treaz într-una, până a simțit un miros venind din el, credea că e în putrefacție, dar când l-a dezbrăcat, a văzut cauza, era plin de fecale, puh, nu știa ce să facă, cum să-l schimbe, și atunci a luat niște ziare, l-a șters pe corp și l-a învelit în alte ziare curate, fiindcă hăinuțele trebuiau spălate. Apoi nu știa ce să-i dea să mănânce, fiindcă era mic și nu putea să mănânce pâine, carne, nimic. A încercat, dar scuipa tot. Spre norocul lui, a găsit un borcan cu miere de albine și l-a răsturnat în gura lui. A văzut că-i place, mierea l-a liniștit și a adormit. A adormit și el, Tâlharul. Dar când s-a sculat și s-a uitat la copil, a văzut că fața lui era plină de furnici și muște, care s-au adunat la mierea de pe pielea copilului. Toată cocioaba era plină de muște. Și s-a pus să le omoare, apoi n-a știut ce să mai facă, fiindcă băiețelul s-a pus din nou pe țipat. Când dormea era bine, dar când țipa...



Scanned with CamScanner

Degeaba îi astupa gurița cu palma lui uriașă. Nu tăcea decât dacă mânca, dacă îl hrănea cu ceva. Dar cu ce? Mierea se terminase. Și n-ar mai fi vrut să facă rost de alta, fiindcă îl năpădeau muștele.

Într-o zi însă a descoperit o țigancă tânără, care locuia în apropiere, în locul numit „La șatră", care își alăpta copilul. Și s-a dus și el cu pruncul lui în sacoșă și i-a pus șișul la beregată și i-a spus să i-l alăpteze fără să scoată o vorbă, altfel... Unde ai lapte pentru unul, ai și pentru al doilea. Țiganca l-a privit cu neîncredere, dar i l-a hrănit. A plecat apoi, amenințând-o cu șișul: Dacă spui cuiva de copil, te omor! Și în fiecare zi a venit la ea să i-l alăpteze. Țigăncii îi fusese ucis bărbatul în armată, în Irak cică. Și i-a spus că-l va crește ea și pe copilul lui, fiindcă îi place să crească prunci, și amândoi copii se vor simți bine. El a consimțit, dar i-a spus că e copilul lui, să nu uite asta niciodată. Țigăncușa iar la privit cu neîncredere. Unde-i mama lui, l-a întrebat, că doar nu l-ai născut tu? El n-a vrut să-i spună. A zic că-i va aduce bani și tot ce are nevoie și a plecat la oraș să jefuiască. E copilul meu, al meu, urla el, așa cum urla și în fața mea atunci, dispărând străluminat la față când a auzit copilul cum scâncește, semn că s-a trezit și-l cheamă. Și ce iute s-a strecurat în cocioaba lui, dispărând din viața mea, căci de atunci nu l-am mai văzut.

N-am mai știut nimic despre Anton. Între timp, cazul lui a apărut în ziar și am auzit că țiganca l-a trădat și l-a prins poliția. L-au judecat și l-au închis. Acum copilul e undeva la un orfelinat sau poate că e la țigancă. Ciudat, dar când am revenit în sat peste un an, țiganca se juca pe Dealul Butii cu doi copii după ea și pe unul îl striga Anton. Aș fi vrut s-o întreb, dar mi-am dat seama că nu am dreptul să mă amestec în povestea ei. E povestea ei, cum a fost și aceea a lui Anton. Li s-au încrucișat poveștile, pentru scurt timp, apoi li s-au despărțit. Dar poate că or să se înnoade iar, cine știe?!, după ce el o să scape din închisoare.

Ideea e că fiecare are o poveste, nu, nu, ideea e că viața este o poveste care trebuie trăită. Ideea e că toți avem de trăit o poveste până la capăt. Când nu mai avem de trăit nici un strop din ea, înseamnă că viața ni s-a sfârșit. Ca să nu aibă un sfârșit prea brusc, omul caută să tragă de poveste, să-și mai găsească de lucru, să caute noi legături, adică o continuare. Viața fără nici un rost a lui Anton a căpătat deodată un sens și el a înțeles că viața lui are un sens atâta timp cât îi este dat să-și trăiască povestea pe care nu a bănuit-o, care i-a fost dat s-o trăiască. Și povestea lui Anton este despre nevoia de iubire. Cât de searbădă este

Scanned with CamScanner

viața dacă nu ai un suflet lângă tine, dacă în jurul tău e gol și deșertăciune! Ce-i viața omului când nu are un suflet alături? O vastă pustie, care se termină abrupt. A trăi înseamnă a avea pentru cine să trăiești. Și Anton și-a dat seama că a trăi pentru micuțul mamei înjunghiate e mai important decât tot ce făcuse el până atunci. Așa că a renunțat la vechile deprinderi, la spargeri și crime, și a început să se dedice noului locatar al cocioabei lui.

Sunt nenumărate detalii care îmi trec prin minte, care îmi arată cum s-a fost schimbat lăuntric Anton, cum a devenit el însuși, cum dintr-un om fără nume și identitate, a căpătat un nume și o identitate. Această identitate, prin al său altceva, prin numele pe care i l-a dat copilului, fiindcă el așa i se adresa, cu numele său, Anton, l-a determinat ca până la urmă să-l ducă pe micuț la mama lui, care supraviețuise loviturii, și să se predea poliției. Acesta a fost adevărul, varianta reală. Sau așa mi-am imaginat eu această poveste, această conștientizare, care arată că și într-o brută, într-un monstru, cum era Anton la început, zace un suflet care are nevoie de iubire, care are nevoie să arate că este și el om, că poate intra în rândul lumii. E un miracol cu adevărat dumnezeiesc această metamorfozare, această trecere de la violență la milă, de la sălbăticie la iubire! Însă povestea aceasta nu este și povestea mea. E povestea lui, a altora, care au și scris-o, care au și filmat-o, eu nu am nici un amestec, nu, nici unul, cum nu?, decât unul imaginar, precum întâlnirea cu Anton, prin care m-am amestecat o clipă, doar o clipă, deliberat, în povestea lui, cu intenția, cu singura intenție de a o transcrie aici și pentru alții, fiindcă nu mă îndoiesc că mulți, foarte mulți oameni, atunci când li se termină povestea, când nu mai au de trăit nimic din povestea lor, încep să trăiască poveștile altora, să se agațe de ele ca de un fir salvator în neantul în care simt că se scufundă.

Scanned with CamScanner

Lecția americană

Tribeca Film Festival – a patra dimensiune a filmului american

Dacă s-ar da premii în stil hollywoodian, cu largă participare electorală, Tribeca Film Festival (TFF) ar schimba ierarhia premiilor Oscar. Indiscutabil, TFF ne oferă adevarata realitate a filmului american, care e o realitate paralelă față de ceea ce ne-a obișnuit a fi Fabrica de Vise.

TFF face să se ridice o perdea, să vedem în spatele producției hollywoodiene, a marilor studiouri, o altă producție, cea independentă, a studiourilor mici, a filmului experimental. Este ceea ce se petrece în arta plastică americană atunci când punem în paralel marile muzee (MET, MoMA, MAD, Guggenheim) cu micile galerii, care sunt fermentul ei, unde se petrece adevărata revoluție a artei, experimentele cele mai diverse (vezi analiza acestui fenomen în volumul **Fine Arts in America**).

Când vorbim de istoria filmului american, ne referim, indiscutabil, la istoria producției hollywoodiene. Ea este istoria oficială a filmului american, impusă de marii producători, de marii finanțiști, de cei care fac implicit jocurile premiale, cum ar fi frații Weinstein, care în ultimii ani au dirijat premiile Oscar în funcție de filmele produse de ei. Toată lauda că știu să-și apere investițiile și munca.

Dar există și o istorie neoficială, istoria filmului neconvențional, a filmului de artă, în care starurile, considerate de mâna a doua, sunt adevăratele staruri. Ca și regizorii. De pildă, **Jack & Diane**, produs de o echipa de producători independenți și realizat de un regizor cvasinecunoscut: Bradley Rust Gray. Încă nu am văzut actrițe ca Juno Temple și Riley Keough, valori incontestabile, deși fără mediatizarea unor staruri ca Angelina Jolie, să spunem.

Scanned with CamScanner

Şi fără de asemănare sunt mai toate producţiile prezentate în festival. N-ai să vezi aici nici o producţie de genul **The Dark Knight Rises**, **The Amazing Spider-Man** sau **Twilight**. Nimic care să declanşeze ideea de déjà vu, de ceva care să amintească de altceva, cum se întâmplă atunci când se caută, uneori cu disperare, garanţia unui succes, dimpotrivă, aici cineaştii fug de clişeu, de serial, de convenţionalism şi consumism.

Evident, demarcaţiile nu sunt absolute, a patra dimensiune a filmului nu este o direcţie rigidă, mecanică, totul e labil, la graniţa cu sfera generală a imaginaţiei cinematografice, are tangenţe cu a treia dimensiune, şi chiar cu a doua, cum ar fi eroticul, un fapt de osatură, care leagă toate filmele între ele. Cum vom vedea, nu există film să nu aibă o poveste de dragoste. Prin acest element, clsificările pe care le-am făcut nu sunt stricte, adică filmele de dragostea au tangenţă şi cu filmele de război, şi cu filmele SF, şi cu thriller-ul sau comediile.

*

Strict vorbind, a patra dimensiune trebuie să fie ceea ce este imaterial şi irecognoscibil. Dar cum filmul este o artă a concreteţii, această dimensiune nu apare decât acolo unde se termină materialitatea. Şi adesea atunci

Scanned with CamScanner

când, într-o structură unitară, apre ceva ilogic sau din altă sferă, ce pare rupt, fără legătură cu întregul. Nu mai vorbim de subtilitatea realizării acestei dimesiuni pe calea abstractizării, cum vom arăta.

Şi în arta plastică a existat şi există o continuă preocupare a artiştilor de a ieşi din spaţiul bi- şi tridimensional, de a imagina a patra dimensiune. Care ar trebui să fie, de fapt, obsesia şi ţinta oricărui artist. Mulţi artişti au căutat iluzia spaţială, imaginea unui ideal plastic. Lupta cu limitele pământeşti, a spaţiului tridimesional, constituie portretul artiştilor revoluţionari. Şi să ne gîndim numai la lupta lui Michelangelo cu bolta Capelei Sixtine. Sau la Picasso, care a sugerat a patra dimensiune a figurii umane prin cubism. Dar a existat şi un curent care a urmărit programatic acest scop. El s-a numit spaţialism, botezat aşa de Luciano Fontana, un artist italian de origine argentiniană, care a semnat, în anul 1947, împreună cu un grup de scriitori şi filosofi, „Primo Manifesto dello Spazialismo".

Spaţialismul se vrea o expresie a celei de a patra dimensiuni, un nou şi radical idiom estetic, combinând arhitectura, sculptura şi pictura. Artistul a făcut experimente în piatră, metal, ceramică sau neon, cu intenţia de a depăşi planul şi perspectiva tridimensională. Şi a găsit soluţia spintecării pânzei, fapt care se petrece tot în lumea spaţiului terestru, dar care deja sugerează evadarea din el, fiind, implicit, şi un fel de protest la barbarie, la manifestările declasaţilor, a celor care ucid capodoperele în muzee. Paradoxul este că Fontana, iniţial, asemenea altor artişti italieni, a susţinuit prin arta sa fascismul musollinian.

Arta plastică este mult mai dispusă să reprezinte a patra dimensiune, care s-a creat prin direcţia numită art-installation, unde există un larg câmp de manifestare a imaginaţiei. Filmul este o artă mult prea concretă, cum spuneam, e nevoie de geniu pentru a ieşi din universul spaţio-temporal cunoscut. Nu credem că există încă un cineast care să fi sugerat precum Brâncuşi a patra dimensiune. Dar căutările există. Şi despre ele vom vorbi în cartea de faţă.

Iată de ce cred că, prin analiza filmelor din TFF, ediţia 2012, generăm o nouă istorie a filmului american. E ca şi cum am pătrunde în culisele filmului convenţional şi am descoperi o altă istorie, cea a filmului non-convenţional, a experimentului, a filmului de artă. Şi totodată descoperim alţi realizatori, mai puţin cunoscuţi, mai puţin mediatizaţi, ba chiar necunoscuţi, dar valori autentice.

Scanned with CamScanner

Şi aceste filme nu le descoperim pe uşa din dos, nu sunt „second hand", ele vin pe uşa din faţă, pe uşa celui mai mare şi prestigios festival de film din lume. Filmul ne-convenţional, impus de TFF, este a patra dimensiune a filmului american şi, implicit, mondial. Acelaşi lucru se poate spune chiar şi despre TFF, că este a patra dimensiune a festivalurilor de film ale lumii.

Deşi am fost la multe festivaluri prestigioase, încă nu am văzut o implicare atât de perfectă ca aici, o armată de organizatori care funcţionează ca la comandă, care dirijează festivalul şi zecile de evenimente din jurul proiecţiilor propriu-zise, dar mai ales nu am văzut o asemenea fantastică afluenţă de public, cu rânduri la bilete de cu noaptea-n cap, cum se spune.

Şi TFF este un festival tânăr, a debutat în 2002, după tragedia atacului terorist asupra Turnurilor gemene, ca o reacţie la acest act barbar. El are vreme să crească, să devină tot mai important în viaţa filmului american şi mondial, dar e bine ca fondatorii şi echipa lor să nu facă rabat comercialului, să-şi menţină minunatul program iniţial. Şi care ar fi el?

Vom vedea în cele ce urmează, unde am adunat texte scrise la cald, pe care le voi păstra în forma respectivă, pentru a conserva, de fapt, autenticitatea momentului, viaţa lui. Elementele de reportaj sau de jurnal scot mai pregnant în evidenţă evenimentul şi valoarea filmelor.

Istoria filmului american, dar altfel

În curând, la sfârşitul lunii aprilie, va avea loc Tribeca Film Festival, un festival-mamut, cu peste 400 de proiecţii în zeci de locaţii din zona Tribeca a New York-ului. Dar pentru ziarişti el a început de pe data de 27 martie, când au avut loc primele proiecţii la sediul central al festivalului, într-o sala cochetă de pe Greenwich St. Organizatorii celui mai mare festival de film din lume au conceput un Pre-festival pentru presă, ca ziariştii să vadă în avans o serie de filme din festival, implicit filme aflate sub embargo, despre care nu e voie să se scrie decât după premiera lor absolută în Festival.

De altfel, mai toate filmele din TFF sunt în premieră, producţii recente, condiţia programarii lor în festival este să nu fi avut premiera înainte. Altfel spus, sunt vizionate pentru prima oară aici.

Scanned with CamScanner

Am şi eu acest privilegiu, fiind primul scriitor şi cineast român care obţine acreditarea la un asemenea festival maraton. În documentele de acreditare cel mai mult contează să fii şi realizator de filme, să fi realizat măcar un film la viaţa ta. Apoi foarte mult cântăreşte şi condiţia de scriitor, dacă ai scris romane şi scenarii. Apoi ce cărti de film ai scris, ce cronici, unde publici, pentru cine faci lobby etc.

A cântărit foarte mult şi volumul **Filmul American**, scos de editura Axis Libri (director Zanfir Ilie), în care un capitol se referă chiar la TFF (comentez evenimentele la care am participat în anul 2011). Ediţia engleză a aparut în aprilie 2012, chiar în plină desfăşurare a festivalului, şi am putut să o prezint aici. M-am bucurat şi de participarea lui Robert de Niro, căruia i-am dedicat un capitol substanţial şi a cărui imagine, împreună cu fetele de la Indiggo, se află pe coperta cării. E o imagine luată de un ziarist de la „Daily News" la un party organizat de revista „Vanity Fair" la deschiderea TFF.

Desigur, volumul îşi are propriul destin, iar cariera lui continuă şi în acest an, la ediţia 2013, căruia i se alătură şi cartea de faţă, ca un copil ideal. Deşi TFF nu include în manifestările sale şi lansari de carte, sper totuşi, ca prin anumite prezentări, cărţile să ajungă şi la confraţii critici, de la marile ziare americane, de la revistele de film din America şi din lume.

Aici, calitatea simplă de ziarist nu este suficientă. De ce toate aceste precauţiuni? Fiindcă TFF este un festival profesionist şi are un statut special, implicând şi o susţinută mediatizare în presa străină. Ţi se oferă şansa să cunoşti confraţi de pretutindeni, de pe tot pământul, implicit şansa unui transfer al cronicilor tale în ziare străine.

Când citiţi aceste rânduri, deja am văzut peste 20 de filme. Zilnic sunt programate între două şi cinci filme. Sunt uluit. Selecţia este absolut incredibilă. Filme unul şi unul. După fiecare proiecţie, eşti abordat, redactorii, care se ocupă de un film sau altul, vor să-ţi afle părerea.

Vă ofer deci acum în avanpremieră câteva informaţii despre acest festival, apoi voi scrie despre filmele vazute în avans.

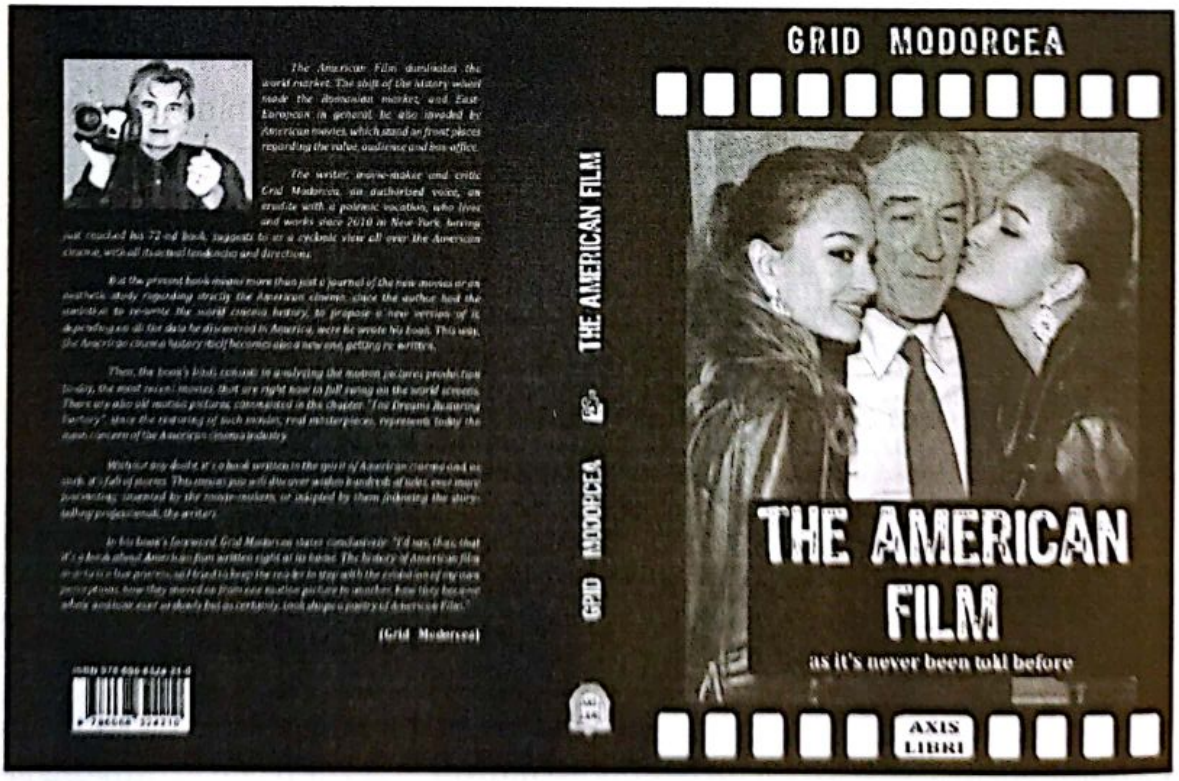
După cum se ştie, Tribeca Film Festival a fost înfiinţat de Robert de Niro şi soţii Jane Rosenthal şi Craig Hatkoff, imediat după atacul terorist din 11 septembrie 2011. Şi el marchează o cu totul altfel de istorie a filmului american, a filmului mondial.

Înfiinţarea lui este legată strict de ideea că tragedia s-a datorat faptului că oamenii acestui pământ nu se cunosc între ei. Asta ar fi cauza principală.

Scanned with CamScanner

Şi festivalul ar fi o punte între naţii, să se cunoască mai bine între ele. De aceea, Tribeca este un festival non-profit, axat în principal pe documentare, documentarul fiind genul cel potrivit pentru a comunica pachete serioase de informaţii şi de a prilejui cunoaşterea unor realităţi insolite, cu care spectatorii nu s-au mai întâlnit. Apoi a mai fost şi ideea de a revitaliza cultural zona Downtown din Manhattan. Desigur, se dau şi premii substanţiale, dar predomină cele de natură specială, cum ar fi premii pentru inovaţii. Vă dau un singur exemplu. Fundaţia profesorului Clayton Christensen anunţă că pe 27 aprilie, în cadrul TFF, va oferi o serie de premii pentru inovaţii în cultură, educaţie, sănătate, filantropie, politică, religie şi antreprenoriat social. Premiile pentru întreaga carieră vor fi acordate lui Jack Dorsey, fondatorul Twitter, şi lui John Wood, fondatorul Camerei de citit, cel care a deschis peste 13 500 de biblioteci în întreaga lume. Lista premiilor îi include şi pe Justin Bieber, Scooter Braun, Rick Rubin, Pat Metheny, Edward Burns.

Premiul pentru Cartea Anului va merge la Daniel Kahneman, un psiholog renumit care a câştigat Premiul Nobel pentru Economie. El a scris cartea **Gândire, rapidă şi lentă**. După Kahneman, înţelegerea lumii se bazează pe două modalităţi de gândire: Sistemul 1, rapid, intuitiv, emoţional, inconştient, şi Sistemul 2, gândirea raţională, profundă, de reflecţie şi studiu. Luarea de decizii bune se bazează în mod constant numai pe Sistemul 1 sau Sistemul 2. Cei mai mulţi oameni nu sunt



Scanned with CamScanner

predispuşi la nici un sistem. La înţelegerea adevarată a lumii se ajunge prin îmbinarea acestor două stiluri într-un creier.

*

De-a lungul anilor, TFF şi-a lărgit aria şi au fost incluse şi filme narative sau de ficţiune. Am văzut filme de toate genurile. Însă realizări cu totul speciale. Nici un film nu intră în sfera obişnuită, a ceea ce înseamnă filme de gen, filme comerciale sau de festival, în înţeles european. Aş putea spune că sunt filme la limita experimentului.

Oricum, aparţin unui altfel de cinema. Sunt altfel de regizori, altfel de actori. Nu se poate imagina o asemenea competiţie, cu o ştachetă atât de ridicată, la care participă numai superprofesionişti. Ei scriu o altfel de istorie a filmului american şi mondial. Cineaştii români, ca şi cinefilii, vor avea multe de ales şi de cules. Va voi informa în premieră cu cele mai noi realizări ale cineaştilor lumii.

Deocamdată trebuie să ştiţi că această ediţie, a 11-a, conţine un eveniment deosebit: este omagiat Universal Pictures, cel mai renumit şi vechi studio de producţie hollywoodian, de la înfiinţarea căruia se împlinesc o sută de ani. Îl urmează Paramount. Vor participa la discuţia acestui panel (masă rotundă) actorii Robert de Niro şi Meryl Streep, câştigători ai mai multor premii Oscar, pe de o parte, şi regizorul şi producătorul Judd Apatow, pe de altă parte.

În seria de conversaţii ce vor avea loc, festivalul va dispune de prezenţa unor personalităţi ale filmului şi culturii americane, cum ar fi Rob Lowe, Shepard Fairey, Christian Slater, Peter Gelb, Michael Moore, Susan Sarandon, Jim Sheridan şi Naomi Sheridan.

O seară specială îi este dedicată lui Deborah Voigt, celebra soprană de la Metropolitan Opera, care va participa la o dezbatere după proiecţia filmului **Visul lui Wagner**, un documentar filmat de Susan Froemke timp de peste cinci ani, urmărind patru dintre capodoperele wagneriene montate la faimoasa operă newyorkeza. Nu mă îndoiesc că va fi o seară de neuitat.Sunt incluse numeroase programe de convorbiri, în secţiuni legate de producţia şi industria filmelor, ca şi o serie despre ecranizări, găzduită de faimoasa bibliotecă „Barnes & Noble". Remarcabile vor fi seriile „După Film", convorbiri cu realizatorii unor pelicule. Iar în spiritul festivalului va fi seria „Dincolo de ecran: Globalizarea gândirii", care vizează tocmai ceea ce spuneam la început, cunoaşterea oamenilor între ei, punţile dintre popoare. Dar despre toate aceste evenimente, voi scrie

Scanned with CamScanner

când ele vor avea loc, în perioada 18-29 aprilie, când se va derula Tribeca Film Festival. Pentru a încheia în spiritul TFF, am să vă dau premiul Silver Hammer, înființat în onoarea lui Abe Maslow, celebrul psiholog care a creat ierarhia nevoilor umane. Vă rog să meditați la celebrul citat al lui Maslow: „When your only tool is a hammer, every problem starts looking like a nail"(Când singurul tău instrument este un ciocan, fiecare problemă începe să arate ca un cui).

Dar organizatorii au extins ideea și au creat această originală ierarhie: „When your car is a only hammer, every problem starts looking like a nail".

A patra dimensiune

Nu este deloc întâmplător faptul că organizatorii TFF ne-au oferit șansa să vedem în avans filmul **The Fourth Dimension**, care este o fantezie plină de umor despre căutarea celei de a patra dimensiuni, pe care au căutat-o toți savanții, în frunte cu Einstein. Dar pe cât de ironică este această fantezie, pe atât de substanțială, plină de semnificații neașteptate.

Filmul este alcătuit din trei scurt-metraje, fiecare cu mediul său, întrucât **The Fouth Dimension** este o co-producție internațională: USA, Rusia și Polonia.

În primul episod, numit **The Lotus Community Workshop**, un orator motivațional pe nume Val Kilmer, jucat chiar de actorul Val Kilmer, ține o predică incendiară, la un patinoar cu role. În Chronoeye, orașul unde se petrece al doilea episod, un om de știință rus construiește o mașină a timpului în apartamentul său. În ultimul episod, numit **Fawns**, patru tineri dau peste un sat abandonat din mediul rural polonez.

Dar și savantul, și predicatorul, și tinerii polonezi se află în cautarea celei de a patra dimensiuni, indiferent dacă știu asta sau nu.

Însă regizorii acestor filme, Harmony Korine, Alexey Fedorchenko și Jan Kwiecinski, care sunt și scenariștii principali, au adăugat fanteziei epice o idee finală, un fel de poantă, care le transformă în niște parabole anecdotice.

Astfel, predicatorul care caută a patra dimensiune în cer, invocând divinitatea, are un hobby: când ajunge acasă, practică un joc pe computer, trăgând cu mitraliera. Un act de defulare. Și o face cu febrilitate, manifestându-se la fel de fanatic ca și în predicile sale.

Scanned with CamScanner

Savantul rus, Grigori (Igor Sergeev), nu poate să se concentreze din pricina vecinei de la apartamentul de sus, care e dansatoare şi repetă mai tot timpul de se zguduie pereţii (deşi o face desculţă!), iar când nu dansează, cântă la pian. El îi cere să înceteze, dar treptat-treptat, observând că nu e chiar atât de fioroasă, savantul se împrieteneşte cu ea şi în final îşi abandonează munca şi va dansa împreună cu tânăra şi seducătoare femeie (Darya Ekasamova). Parcă am fi în parabolele absurde ale lui Roman Polanski, din filmele sale scurte.

Aşa cum cei patru prieteni (Pace, o fată şi încă doi băieţi), după ce vor vedea că satul e părăsit, fiindcă au aflat de la radio că vine o mare viitură şi va fi înghiţit de ape, totul prefigurând o atmosferă post-apocaliptică, descoperă într-o casă părăsită o femeie-gigant, o obeză, care nu se poate mişca. Toţi ai casei au fugit, iar ea a rămas. O dau jos din pod, unde era abandonată, şi o duc cu o roabă spre un deal, departe de sat. Ultimul cadru e fixat pe chipul obezei.

Realismul poveştilor se conjugă original cu suprarealismul.

Aşadar, ce vor să ne spună creatorii acestor filme? Că, pentru pedicator, a patra dimensiune ar fi jocul (poate fi şi jocul de noroc, ca şi orice alt mijloc de evadare copilărească). Pentru savantul rus, e dragostea. Iar pentru eroii din **Fawns**, a patra dimensiune este viaţa, deşi întruchipată de acel monstru de femeie. Chiar că arată ca a patra dimensiune!

Normal, toate filmele se constituie într-o alegorie a căutarii unui alt mod de a fi, a unei alte existenţe, a unei evadări reale, dar, de fapt, a patra dimesiune e chiar viaţa, existenţa de lângă noi, e chiar omenescul de care vrem să scăpam!

Ba în **Fawns**, accentual este pus pe inconştienta tinerilor (unul se pierde într-o cămară, unde descoperă dulceaţă şi mănâcă lacom dintr-un borcan, în timp ce fata şi un alt băiat fug într-o altă casă părăsită şi fac dragoste cu înfocare). În afara lui Pace, nici unuia nu-i pasă de apocalipsa care se anunţă şi pe care regizorul o sugerează prin apa care răbufneşte dintr-o canalizare.

Şi pe toate aceste tustrele poveşti le leagă o melodie şugubeaţă: „The Fourth Dimension", compusă şi cântată de Val Kilmer. Melodia e sincopată, fraza muzicală reluată, te obsedează.

Ideea filmului aparţine companiei independente Vice Media, cu operativitate în peste 30 de ţări, realizând filme digitale, de televiziune, publicitare etc. Sufletul companiei este scriitorul Eddy Moretti, care a

Scanned with CamScanner

compus un poem în proză pe care l-a trimis, ca un fel de synopsis, mai multor regizori. De aici s-a născut acest film, pe baza „instrucțiunilor" lui Moretti, care încep așa:

„This film must be the best film you have ever made". El conturează un fel de Dogma, în stilul lui Lars von Trier, de fapt, un fel de *ars poetica* a celei de a patra dimensiuni, conștinetizându-i astfel pe regizori: „And you must show us glimpse of this Fourth Dimension"/ "It should challenge our commonly held assumptions of what the Fourth Dimension is" (Și voi trebuie să ne arătați licărirea din această a patra dimnesiune./ Aceasta ar trebui să conteste presupunerile noastre în legatură cu ceea ce înțelegem de obicei prin a patra dimensiune).

*

Și ce înțelegem? O altă măsură a spațiului și timpului, dincolo de cele trei dimensiuni ale percepției noastre, ale condiției existențiale. Unii înțeleg că ar fi o metaforă sau iluzia însăși! Einstein a propus ca timpul să fie considerat a patra dimensiune.

Interesant cum este exprimată această idee în episodul rus. Savantul se află în compartimentul unui tren și vine controlorul care îi cere ticket-ul de călătorie. El scoate un bilet și i-l dă controlorului. Dar acesta se uită atent, citește și îi spune că e de ieri. „Ieri? Păi ieri nu e azi? Eu trăiesc în a patra dimensiune, unde azi e ieri", îi va explica savantul și polițistului care îl ia în primire. Și pentru care omul fără bilet nu e în toate mințile. Dar el chiar e în toate mințile, fiindcă timpul e componenta relativă a spațiului.

Pentru savanții de azi însă, a patra dimensiune ține de domeniul nostalgiei, din momentul când a apărut teoria corzilor sau stringurilor, universul fiind considerat o simfonie, iar legile fizicii, armonii ale unei super-corzi. Evident, această teorie este infirmată de momentul Big Bang-ului, care dă peste cap toate legile fizicii, fiind numit „cosmic singularity".

Așa a apărut teoria supergravitației, care arată că gravitația pământului este o captare de gravitații ale universului, nu e o scurgere, cum se credea, teorie din care a rezultat că universul are 9 dimensiuni spațiale și una temporală. Dar a apărut și a 11-a dimensiune, de unde Teoria M (de la membrană), care ar fi sinteza materiei universale și explicația tuturor lucrurilor.

O confirmă și teoria universurilor paralele, infinite, cu ideea revoluționară că atunci când două universuri paralele sau universuri-

Scanned with CamScanner

membrană se ciocnesc, apare un Big Bang. Adică viața. Așa a rezultat ultima teorie a universului multiplu („multiverse"). Există deja și un film cu acest titlu.

Însă autorii tripticului **The Fourth Dimension** nu-și pun asemenea probleme, nu au mers așa de departe. Ei s-au uitat în sinea lor și au constatat că a patra dimensiune, probabil ca toate dimensiunile universului, se află în ei. Și au făcut elogiul vieții, al universului uman cunoscut în care trăim. Elogiul vieții și al iubirii.

Indiscutabil, pe urmele Apostolului Pavel, noi vom spune că a patra dimensiune este dragostea. Dacă dragoste nu e, nici o dimensiune nu e. Nu e de mirare că la Tribeca Film Festival toate filmele s-au referit la dragoste, au avut, într-o mai mare sau mai mică măsura, scene de *love story*, așa cum vom dovedi în continuare.

Revoluția limbajului cinematografic

Tribeca Film Festival reabilitează documentarul cinematografic. Care a stat la baza invenției. Primele filme realizate de Thomas Edison, apoi de frații Lumière au fost documentare. **Blacksmith Scene** (1893) și **L'arrivée d'un train à La Ciotat** (1895), filmele de start pentru istoria cinematografului în America și Europa, au fost primele succese ale invenției.

Se pare că natura cinematografului se relevă cel mai bine în genul documentar. Cinematograful are o excepțională capacitate de a reproduce/ înregistra realitatea și de a informa. Este arta concreteții prin excelență. Este cel mai fantastic mijloc de comunicare. O adevărată oglindă a omului și a lumii lui.

Pe acest fapt s-au și bazat fondatorii TFF, în frunte cu Robert de Niro. Ideea lor a fost să creeze o punte planetară de cunoaștere și informare, ca replică la atacul terorist din 9/11/01, așa cum am arătat deja într-un capitol din volumul **The American Film** (2012), o cauză majoră a tragediei fiind tocmai lipsa de punți dintre oameni.

La început, forța de document a cinematografului a fost asociată, pe bună dreptate, cu aceea de nemurire, calitatea primordială atribuită noii invenții. Fotografia dăruise imortalizarea statică, dar filmul a adus sufletul ei, adică mișcarea. Adică viața.

Scanned with CamScanner

Însă o dată cu aportul lui Méliès ţi Griffith, filmul a părăsit acest drum de obârşie şi a mers pe calea iluziei, a evadării, a ficţiunii. Numai că adevărata forţă a cinematografului este documentul, filmul de nonficţiune.

Nu întâmplător, cred, cel mai important post de televiziune al lumii, fără concurenţă, este Discovery, tocmai pentru că se bazează numai pe documentare. Documentarul nu exclude ficţiunea, metafora, poezia, dar are calitatea că urmăreşte să exprime adevărul, fără brizbrizuri.

Iar TFF prezintă cele mai senzaţionale documentare, biografice şi politice, istorice şi culturale, adevărate ars poetica, în care un aport considerabil îl are sunetul. În general, în filmele americane sunetul este ca o simfonie în sine, ca un spectacol audio, radiofonic, greu de imaginat. Genul este ilustrat de abordări diverse, implicit de istorii inedite a filmului, cum am arătat pe larg în volumul **Tribeca Film Festival**.

*

Un documentar cu totul excepţional, care nu ar trebui să lipsească din nici o clasă de film din lume, care concentrează în 99 de minute istoria cinematografului şi prospectează dezvoltartea lui, este **Side by Side** (2012), produs de faimosul actor Keanu Reeves, care este şi pe rol de reporter şi anchetator, intrând în diferite studiouri şi case ale marilor oameni de film americani şi întrebându-i despre soarta cinematografului, unde ne aflăm, cum am ajuns aici şi ce ne poate aduce viitorul („where we are now, how we got here and what the future may bring").

Keanu intervievează regizori, producători, operatori, actori, monteuri, coloriști, ingineri, tot felul de tehnicieni, examinând în special revoluţia pe care a produs-o camera digitală. Aflăm cum a evoluat captarea de imagini, aparatura, cum s-au dezvoltat efectele speciale, corecţiile de culoare, conservarea filmelor în arhive. Istoria filmului se află într-un moment fast, cand coexistă camera digitală şi filmarea fotochimică. **Side by Side** examinează ce s-a pierdut şi ce s-a câştigat nou din punct de vedere tehnic.

Opinia generală este că tot ce s-a realizat de-a lungul timpului, cu mijloacele clasice, fotochimice, începând de la pionieri, nu trebuie aruncat la lada de gunoi, trebuie revalorificat şi pus într-o nouă relaţie. Am văzut chiar un film cu un titlu semnificativ, **Resolution** (2012), regizat de Justin Benson şi Aaron Scott Moorhead, în care este vorba, pe canavaua unei originale poveşti poliţiste, tocmai de punerea într-un nou context a filmelor

Scanned with CamScanner

de arhivă, fiindcă, în ceea ce privește revoluția digitală, problema cheie a invenției se referă la rezoluție, la calitatea imaginii.

De regulă, cei intervievați sunt cu părul alb, oameni cu experiență. Cred că cel mai tânăr era Keanu Reeves (n. 1964, Beirut), care în filmul său se comportă ca un student, care vrea să afle, să învețe. Așa că a bătut la ușa unor monștri sacri precum David Lynch, Martin Scorsese, James Cameron, George Lucas, Danny Boyle, David Fincher, Lars von Trier, Christopher Nolan, Roberto Rodriguez sau Andy & Lana Wachowski, dacă ar fi să ne referim numai la regizori.

Și fiecare apare de zeci de ori, fiindcă interviurile au fost decupate în funcție de o temă sau alta, iar regizorul filmului, Chris Kenneally, ne plimbă de la un intervievat la altul.

Au fost intervievate 68 de personalități, în special operatori cu mare experință, cum ar fi Anthony Dod Mantle, Michael Ballhaus, Dion Beebe, Geoff Boyle, Michael Goi, Reed Morano, Sandi Sissel, Phil Meheux, Dick Pope, Steven Soderbergh, Vittorio Storaro, David Stump, David Tattersall, Ellen Kuras, Jost Vacano, Vilmos Zsigmond sau Michael Chapman, operatorul preferat al lui Martin Scorsese, începând cu **Taxi Driver**.

Acești operatori au sute de filme în spate, de ei este legată istoria Hoolywood-ului. Cuvântul lor are greutate și prezența lor în filmul **Side by Side** este continuă, presantă chiar.

Nu este uitat nici un compartiment. M-a frapat importanța acordată etalonajului și coloristilor. Mi-aduc aminte, când lucram la TVR și îmi făceam filmele pe pelicula Eastman color, esențială pentru calitatea culorii era secția de etalonaj, care, atunci cand s-a „modernizat" televiziunea, a fost desființată. Oameni cu o mare experiență în filmul clasic, ca Maria Roșu, au fost dați afară de nulități ca Hadjiculea, eternul ginerică. Tot ce era istorie, clasic, adus de la „Buftea", acest director general și echipa lui de bișnitari, care habar nu aveau de film, au distrus. Când le-am spus că fac o crimă, dacă distrug etalonajul, amatori ca Liiceanu sau Alex Ștefanescu, aflați în CA al TVR, au dat din umeri și au spus: „Ce-i aia? Mare pagubă!"

Da, mare pagubă, d-le Liiceanu, e ca și cum am scoate grafica din cărțile vechi, din edițiile rare, dar marele filosof venise la TVR doar cu intenția de a da 1500 de oameni afară! Un scenariu idiot care s-a aplicat otova în toată țara, în toate instituțiile.

Scanned with CamScanner

Aici, la Hollywood, coloriştii au o greutate enormă, sunt preţuiţi la fel ca şi monteurii. Şi Keanu Reeves ne face cunoştinţă cu mari colorişti ai filmului american, specialişti tehnicolor, cum ar fi Jill Bogdanowicz, Don Ciana, Terry Huggar, Tim Stipan sau Charlie Herzfeld. Nu au fost uitaţi nici actorii, precum John Malkovich, care are legatură şi cu regia de film, ca şi actriţa Greta Gerwig.

Fenomenală e întâlnirea cu John Knoll, expert în efecte vizuale. Ca şi Dennis Muren. Aici fac o paranteză şi recomand alt documentar, **Jurney to Planet X** (2012), în regia lui Myles Kane şi Josh Koury, care ne introduce în laboratorul realizării trucajelor şi efectelor vizuale, realizate de doi scientişti celebri, Eric Swain şi Troy Bernier, înzestraţi cu multă fantezie şi umor.

Apoi Keanu ne pune faţă în faţă cu revelaţia numită Vince Pace, expert 3D şi fondator al efectului Cameron-Pace, aplicat în **Avatar** (2009). Ar trebui neapărat ca „experţii" noştri în demolări, ca Adrian Sârbu, care a distrus tot ce era clasic în „Buftea", să vadă acest film al lui Keanu Reeves, să-l audă măcar pe expertul lui George Eastman House, Edward E. Stratmann, care demonstrează la ce performanţe a ajuns pelicula Eastman color.

În fine, îl putem vedea şi auzi şi pe Jim Jannard, care este fondatorul RED camera, cea mai performantă cameră digitală a momentului, aşa cum spune şi tehnologistul Ted Schilowitz. Evident, senzaţionale sunt soluţiile firmelor Panasonic şi Sony, cum le prezintă un mare expert ca Alec Shapiro.

Şi fiecare personalitate este însoţită de o fişă biocinematografică, adică de scurte ilustraţii din filmele pe care le-a relizat. De regulă, au fost selectate cele mai senzaţionale filmări clasice sau digitate. Un volum de muncă titanic. O amplă cunoştere a producţiei cinematografice. Se face astfel o istorie a filmului din perspectiva dezvoltării tehnologiei cinematice, respectiv din perspectiva efectelor vizuale. Sunt trecute în revistă cele mai memorabile sau „tari" filmări, de la filmuleţul lui Méliès, **La voyage dans la lune** (1902), la **Avatar** al lui Cameron.

O pondere deosebită are în ancheta lui Keanu filmul lui Danny Boyle **Slumdog Millionaire** (2008), încununat cu marele Oscar în 2009, film considerat de Keanu „a point of inflection for our industry". De ce punct de inflexiune? Pentru că a fost pentru prima oara când marele premiu al Academiei era acordat unui film digital. Keanu vorbeste de o

Scanned with CamScanner

revoluție, când „the digital world and the potochemical world exist side by side in the movie industriy".

S-a ajuns astfel la o adevărată industrie numită „color correction" (corecția de culoare). Prin **The Metrix** (1999), filmul lui Andy și Lana Wachowski, cu multe continuări, chiar el, Keanu Reeves, se află în centrul acestei revoluții. Așa că a fost cel mai potrivit să producă un astfel de film, ca **Side by Side**. Scopul lui a fost să examineze aceste două lumi, așa cum ele coexistă cot la cot („The goal is to examine the worlds of film and digital cinema as they exist side by side").

Peste jumatate din film este ocupat cu imagini șocante, montaj în stil american, care ilustrează vorbele, o listă impresionantă de filme, de la **Omul cu aparatul de filmat (1929)** la **Ivan cel Groaznic** (1944), de la **Casablanca (1942) și** până la **Hugo** (2011), amplă și rapidă ilustrație, care s-ar putea converti într-un fel de rebus cinematografic, așa cum practică TFF, care însoțește fiecare proiecție, cum s-a întâmplat la ediția 2011, cu un test pentru cinefili, puși să recunoască din ce film face parte o anumită secvență sau alta.

Totul e „side by side", adică una lângă alta, cot la cot. Nu se face o ierarhie, ci o prezentare exhaustivă a cuceririlor cinematografului. Istoria este adusă pe orizontală și fiecare cucerire e prezentată „side by side".

Viitorul cinematografului însă se află în om, nu în tehnică, în dorințele lui, în ceea ce vrea el de la istorie. Filmarea clasică și filmarea digitală vor coexista, căci ele sunt doar mijloace pentru un scop pe care omul trebuie să și-l precizeze prin idei și proiecte îndrăznețe.

Abstractizarea – noua tendință a filmului american

Fenomenul care se manifestă la întâlnirea publicului, a fanilor, cu idolul lor seamănă cu o isterie. V-am relatat de mai multe ori cum se manifestă acest fenomen în cazul anumitor vedete prezente aici, pe Red Carpet și pe scena festivalului. Cand își văd idolul, fanii intră într-un fel de delir, vor să-l atingă, să ia de la el autografe, iar cand el le dă mâna sau îi îmbrățisează, unii leșină.

Acest fenomen este prezentat intr-un mod cu totul special în filmul **Francophrenia** (2012), regizat de Ian Olds și James Franco, un actor cu totul special, nominalizat la Oscar, dar care a și prezentat anul trecut Gala

Scanned with CamScanner

Premiilor Oscar. Fenomenul se numeşte aşa, fiindcă e vorba chair de fanii lui Franco, veniţi să-l vadă la una din filmările sale, la telenovela **Spitalul General**. El aduce aici o echipă de filmare pe care o plasează în culisele platoului, aflat la Muzeul de Artă Contemporană din Los Angeles.

De fapt, filmul prezintă culisele realizării unei singure scene, scena când personajul Franco este urmărit de un killer, cei doi ajung pe terasa unui spital, Franco strigă să nu tragă, dar ucigaşul se apropie, Franco se dezechilibrează şi cade de pe terasă, se prăbuşeşte pe caldarâm, iar fanii, cu care starul se întâlnise la început, înainte de filmarea acestei scene, se uită îngroziţi la idolul lor, aflat într-o baltă de sânge!

Te-apucă plânsul sau râsul! Motiv pentru care filmul este considerat o „dark comedy", de aceea se mai numeşte şi **Don't Kill Me, I Know Where the Baby Is**, amintind de **Dance of the Vampires** (1967) al lui Polanski, subintitulat **Pardon Me, But Your Teeth Are in My Neck**.

Însă **Francophrenia** nu este un film cu vampiri, dar este realizat în stil horror! Este foarte greu să faci o comedie neagră, fiindcă partea de fantastic, ceea ce ar fi stroy propru-zis, trebuie să fie credibil, extrem de convingător. Altfel nu se crează contrastul necesar efectului hilar sau comic.

Uimitor este melanjul dintre realizarea scenei poliţiste şi culisele filmării, numeroasele situaţii din spatele camerei de filmat. Nimic nu pare coerent. Se produce un fel de ceaţă, o imagine fără contururi, când toate datele configurează un fel neprecizat de a fi. Acest fel se numeşte în plastică *abstractizare*, având o ultimă formă în modalitatea numită *art-installation*. Aşa este şi **Francophrenia**, o instalaţie frenetică.

Altfel spus, este reconstituită magia filmării, întregul spectacol al pregătirii unui machiaj, unui gest, unui costum. Franco are mereu prim-planuri, gros-planuri, detalii teatrale, faţa lui e un spectacol în sine. Totul este redat cu o minuţie exagerată, căci şi echipa de filmare are isteria ei specifică. Şi tot acest spectacol este şi audio, nu numai vizual, întrucât acţiunea pe care o conţine scena filmată, scena teroristă, este îmbinată în paralel cu recitalul unei cântăreţe de jazz.

În limba engleză cuvântul *phrenia* înseamnă manie, aşadar e vorba de *Francomania*, cu referire la isteria din jurul lui Franco. Dar **Francophrenia** are şi sensul oferit de conceptul grecesc *phaneia*, adică revelaţie, din care este compusă hierophania, de pildă. Revelaţia se

Scanned with CamScanner

produce la nivelul mental, fiindcă structura filmului are trei trepte, doua exterioare şi una interioară. Ar fi ca în triada hegeliană.

Adică vedem întâi teza, pregătirea filmării şi filmarea propriu-zisă, apoi antiteza, imaginile negative ale acestei filmări, negativul fiind ca un fel de desen animat în care vedem o crimă în interiorul spitalului, ca sinteza sau revelaţia să se producă în planul mental, când auzim gândurile lui Franco, în timp ce el participă ca spectator, adică priveşte filmarea.

Gândurile lui sunt redate în şoaptă şi ceea ce auzim este hilar, produce stupoare, fiindcă el comentează evenimentul într-un mod foarte spiritual, contrapunctic, adesea comic. Aceasta este francomania, o stare patologică, soră cu exaltarea euforică, aşa cum se manifestă fanii faţă de idolul lor, o stare ca o tulburare mintală, ca o instabilitate şi incoerenţă în idei.

În literatură acest procedeu se numeşte monolog interior, pe care aici îl pecepem ca un fel de paranoia a personajului Franco. Care are şi el isteria lui. Aşadar, la delirul exterior, isteria spectatorilor şi crima, se adaugă delirul interior, total ininteligibil.

Francophrenia este filmul ideal al festivalului, este a patra lui dimensiune, pentru că are o natură marcat experimentală, realizând performanţa de a face să dispară graniţa dintre convenţie şi artă. E o formidabilă ţesătură între groază şi umor.

De fapt, tot filmul este un joc de-a convenţia. Parcă ar fi o aplicaţie a ideilor din **Side by Side**, filmul altui actor, Keanu Reeves. Sau poate un ecou din **Inception** (2010), bijuteria lui Christopher Nolan, care inaugurează această nouă cale de a povesti.

Prin urmare, convenţie în convenţie, un lanţ de convenţii, extrem de bine gândit şi realizat, până la dispariţia oricărei convenţii, oricărei graniţe, până la abstractizare.

Apare, iată, şi în film, un fenomen similar cu direcţia principală a artei plastice americane, abstract-expresionismul, iniţiată cu mulţi ani în urmă de Marcel Duchamp şi alţi abstracţionişti americani.

Este poate cea mai frumoasă dimensiune adăugată filmului, dimensiunea plastic-abstractă a gândirii. Încă o dată cinematograful se dovedeşte a fi generos, dispus să adauge noi dimensiuni artei filmului, a cărei poetică e mereu în schimbare, în transformare, ca un seismograf capabil să rimeze cu toate mişcările terifice ale lumii, ale realităţii.

Scanned with CamScanner

Şi probabil că Tribeca Film Festival va dăinui mult timp de acum înainte, fiindcă are în natura sa tocmai un astfel de țel, de a fi cu o dimensiune în plus față de toate celelalte evenimente artistice ale planetei.

Scanned with CamScanner

Lecția argentiniană

Elogiul temperamentului

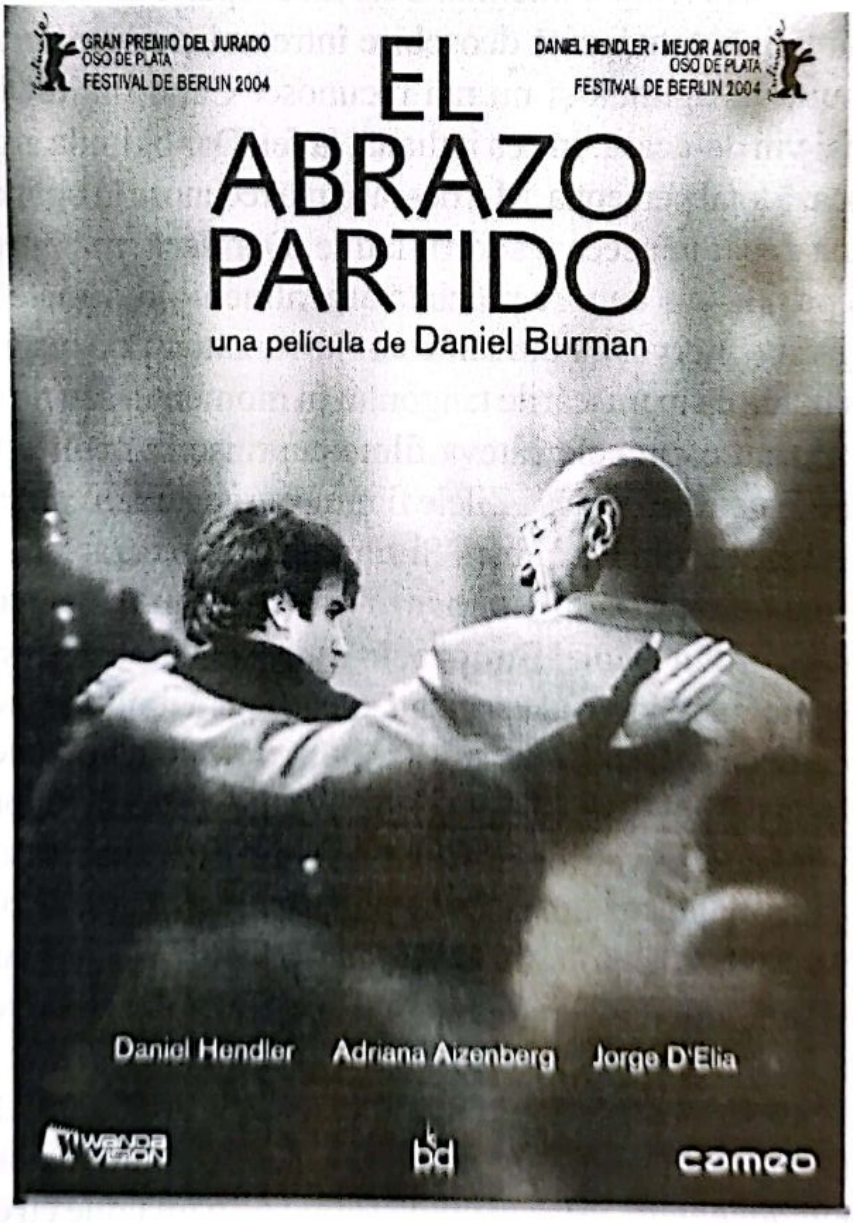
Întotdeauna m-a frapat la filmul argentinean ceea ce este specific acestui popor, adică temperamentul. Deşi facem parte din aceeaşi familie, marea gintă latină, totuşi câtă deosebire între noi şi argentineni! E ca şi cum m-aş uita în oglindă şi nu mă recunosc. Când mă uit în oglinda franceză mai vin de-acasă. În cea italiană, la fel. Dar oglinda argentiniană îmi deformează total percepția. Mai degrabă mă recunosc în oglinda engleză sau germană decât în aceea a surorii latine. Dar dacă, mă întreb, aşa ne văd şi alții pe noi, aşa cum se prezintă argentinenii în filmele lor: adică violenți, agresivi, nervoşi, trăind într-un ritm arzător, fără respirație, fără liniște, o nebunie ca în mişcările tangoului în momentul său de apogeu?!

Aşa mi s-au părut cele câteva filme cuprinse în manifestarea **Los dias del cine argentino**, adică „Zilele filmului argentinian", organizate de Institutul Cervantes din Bucureşti. Şi filmul cel mai caracteristic pentru această oglindă mi s-a părut **El abrazo partido/ Îmbrățişarea frântă** (2004), al regizorului Daniel Burman, în care este vorba despre căutarea identității unui tânăr evreu, al cărui tată pleacă la război în Israel şi nu se mai întoarce decât peste 30 de ani, fără un braț, nemaiputându-i oferi fiului său decât o îmbrățişare frântă şi tardivă. Povestea evreilor dintr-un spațiu comercial rezervat lor în Buenos Aires este neobişnuită, mulți căutându-şi identitatea în altă parte. Eroul principal, Ariel, de pildă, vrea să-şi capete cetățenie poloneză, fiindcă părinții săi aveau această descendență, emigrând în Argentina în timpul războiului. Povestea este densă, redă foarte exact caracterul sinuos şi rasial al evreului, iar toată frământarea lui Ariel şi ciudatele relații pe care le are cu fratele său, cu rabinul, cu mama lui, care îi tot cere s-o omoare, cu bunica lui, care îi cântă melodii din ghetto, este susținută filmic de o imagine cu camera în

Scanned with CamScanner

mână, de un continuu unghi subiectiv, în care alternează prim-planul cu amorsa, imprimând filmului o trepidaţie care îl face greu de urmărit.

Aşa sunt şi scurt metrajele grupate sub titlul **Historias breves/ Poveşti scurte** (1995), avânt teme politice şi erotice, dar şi de domeniul absurdului, cum ar fi povestea unui bărbat în vârstă, care închiriază o maşină şi un şofer şi îi spune să-l ducă într-o anumită localitate, dar drumul se dovedeşte un labirint, bărbatul îi arată pe hartă pe unde trebuie s-o ia, însă şoferul nu nimereşte, intră într-o stare de isterie, mai ales când bărbatul îi spune că sunt pe drumul cel bun, iar şoferul vede că e o înfundătură. Presiunea acestei relaţii atinge paroxismul, până când şoferul îl omoară pe clientul său, dar când întreabă pe nişte martori la crimă unde e adresa pe care o caută, i se spune că este chiar aici.



Scanned with CamScanner

Selecția a cuprins și o comedie **Bombón, el perro**/ Bombon, câinele (2004), în regia lui Carlos Sorin, care spune povestea unui personaj real, Juan Villegas, ajuns șomer, în urma concedierii de la stația de benzină unde lucrase 20 de ani. În timp ce își caută de lucru, încercând să-și câștige existența confecționând cuțite cu mânere artizanale, o împrejurare fericită îl face proprietarul lui Bombon, un câine ale cărui acte dovedesc că se trage dintr-o rasă regală. Câinele, prin valoarea sa, îi va aduce nu numai un angajament, ca expozant la expozițiile de câini, dar și premii, bani și faimă. Actorul care îl joacă pe stăpân (însuși Juan Villegas) este tot atât de firesc, naiv și blând, ca și câinele său, până la proba contrarie. Calitatea filmului constă în naturalețe, fiindcă regizorul a căutat să nu „regizeze" relația dintre personaj și câine, ci să o redea cât mai firesc cu putință, de unde și efectul comico-liric al multor scene.

În aceeași notă este și filmul **Conversaciones con mamá** (2005), în regia lui Santiago Carlos Oves, construit ca un lung dialog între o mamă de 82 de ani (China Zorrilla) și un fiu de 50, Jaime (Eduardo Blanco), care, sub presiunea soției și soacrei lui, niște „scorpii", vrea s-o scoată pe mama sa din apartamentul în care trăia și să-l vândă, pentru că el își pierduse slujba. Dar o situație neprevăzută îi dă peste cap toate planurile: mama îi spune că are un logodnic, Gregorio, mai tânăr decât ea cu 13 ani, un fost gunoier, acum protestatar liber, cu care tocmai s-a căsătorit și se gândesc să locuiască împreună în apartamentul respectiv. Dar Gregorio (Ulises Dumont) este atât de cuceritor încât filmul are un epilog și mai comic: după moartea mamei lui, Jaime alege să trăiască în apartament cu Gregorio. Filmul are căldură, poezie, conversația dintre mamă și fiu alternând cu flash-back-uri din viața lor și prezentând mai ales, cu o profundă cunoaștere, sufletul oamenilor aflați la capătul vieții.

Rătăciri sufletești

Zilele Filmului Hispanic este o sărbătoare care are deja tradiție, fiind organizată de Institutul Cervantes din București. Însăși Gala evenimentului ne-a oferit o primă surpriză, căci a fost prefațată de noul director al Institutului, dl. Juan Carlos Vidal, venit de curând în locul cunoscutului om de cultură Joaquin Garrigos, care ajunsese să ne cunoască bine limba, dar așa e în diplomație. Și dl. Vidal cunoștea bine poloneza, fiind multă vreme directorul

Scanned with CamScanner

Institutului Cervantes din Varşovia, dar acum a trebuit să vină la Bucureşti, unde nu ne îndoim că va stăpâni în curând şi limba noastră, mult mai apropiată de limba sa natală. Pe dl. Garrigos nu-l voi uita niciodată, pentru felul nobil în care mi-a apreciat filmul **Oglinda şi Masca.** Să-i urăm însă un bun venit dlui Juan Carlos Vidal (n. 1959), care are o carte de vizită impresionantă, ca fost director al centrelor Cervantes din Varşovia, Tel Aviv, Moscova, Chicago şi al Departamentului de Cultură din sediul central al Institutului Cervantes din Madrid. A absolvit prestigioasa Universitate Complutense din capitala Spaniei. De numele său este legată cunoaşterea în lumea hispanică a literaturii şi culturii poloneze în general, având o activitate remarcabilă de editor şi traducător. Este autorul a numeroase articole de cultură publicate în presa spaniolă şi a sosit la Bucureşti cu „admiraţie pentru cultura românească". Să sperăm că dialogul hispano-român va beneficia de experienţa dlui Vidal şi va continua să fie la fel de fructos ca şi până acum, Institutul Cervantes reuşind să fie cel mai prezent în peisajul bucureştean dintre toate instituţiile străine de cultură.

Zilele Filmului Hispanic au fost inaugurate, la spectacolul de gală, de filmul argentinian **Una Novia Errante** (care s-ar traduce cu **O mireasă rătăcită** sau **aiurită**), realizat în anul 2007 de Ana Katz, care deţine şi rolul principal, acela al unei tinere femei părăsite de iubitul ei exact în momentul când amândoi se aflau într-un autobuz şi trebuiau să coboare la staţia unei staţiuni retrase, Mar de las Pampas, unde voiau să-şi petreacă vacanţa. Deci numai ea coboară din autobuz, el nu. Femeia, pe nume Ines, e complet derutată, nu ştie ce să facă, dar rămâne la vila unde reţinuse dinainte o cameră şi încearcă să dea de urmele logodnicului ei, Miguel (Daniel Hendler), pe care îl credea rătăcit, dar până la urmă dă de el şi află că a fost opţiunea lui această părăsire. Discuţiile dese dintre cei doi la telefon sunt total fără sens, întrerupere brutal, fiindcă nimic nu se mai leagă şi nici nu deducem dacă vreodată i-a legat ceva profund pe cei doi. Ines, total descumpănită, încearcă să-şi recapete echilibrul, rătăceşte prin pădure, îşi face în staţiune noi prieteni, iar în final este vizitată de tatăl şi sora ei, pentru a o readuce acasă, la Buenos Aires. Povestea e spusă simplu, delicat, urmând meandrele sufleteşti ale eroinei. Ana Katz, cunoscută de noi şi din filmul **Whisky** (2004), încercă să facă portretul psihologic al unei tinere femei părăsite, fără să înţeleagă de ce.

Filmele hispanice au această notă, că sunt foarte melodramatice, dar selecţia din cadrul Zilelor Filmului Hispanic s-a axat pe filme de

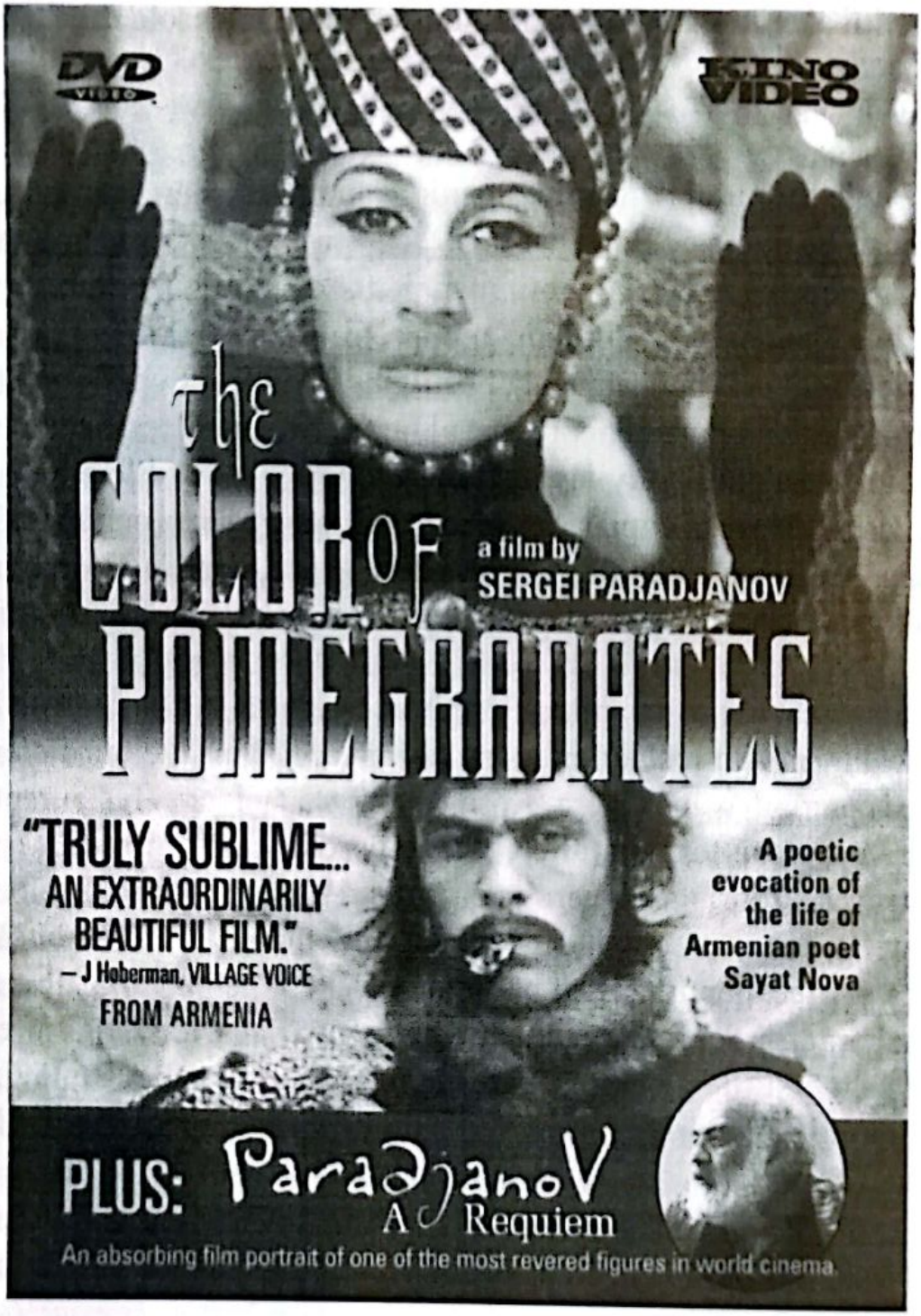
Scanned with CamScanner

artă, filme premiate sau participante la diferite festivaluri din lume. Aşa este şi **Una Novia Errante**, selecţionat la Cannes şi primind premii la festivalurile de la Buenos Aires şi San Sebastian. Vom reveni cu analiza celorlalte filme din selecţie, o selecţie de excepţie, cu filme unul şi unul, cum vom arăta, mai toate trecute prin competiţia de la Cannes sau alte competiţii care le-au premiat, precum sunt prestigioasele Premii Goya.

Un paradis infernal

Zilele Filmului de Limbă Spaniolă au inclus şi un film extrem de întunecat. Se numeşte **Bolivia** (2001), pentru care regizorul argentinian Adrian Caetano (n. 1969) a obţinut mai multe premii, în primul rând ale criticii, la Cannes şi Rotterdam, apoi premiul Fipresci la Londra, fiind considerat cel mai bun film şi la Festivalul de la San Sebastian. De ce? Pentru că este un portret neorealist al lumii migratorilor de azi, pe firul dramei reale a unui bolivian pe nume Freddy (Freddy Flores), care îşi lasă acasă soţia şi doi copii şi emigrează la Buenos Aires, pentru a câştiga mai bine şi a-şi ajuta familia. Aici însă descoperă „paradisul" imigranţilor ilegali ca el, din Uruguay, Paraguay şi alte ţări latine. Imigranţii sunt vânaţi noaptea de poliţie, iar locurile unde dorm ei sau se ascund sunt mai rele decât ale şobolanilor. Freddy reuşeşte să-şi găsească de lucru ca bucătar într-un restaurant, pare să-i meargă bine, se împrieteneşte chiar şi cu uruguayanca Rosa (Rosa Sanchez), chelneriţa restaurantului, pe care o doreau toţi, dar altercaţia cu un client datornic sfârşeşte cu moartea sa. Proprietarul, care angajează şi el oameni ilegal, fiindcă îi plăteşte la negru, e nevoit să pună un nou anunţ: „Căutăm bucătar", fiindcă şi precedentul a păţit ca Freddy. Filmat pe peliculă alb-negru, acest „paradis" devine şi mai expresiv, şi mai negru, şi mai infernal. Exact ca meciurile de box pe care clienţii vin să le vadă la televizorul restaurantului, cum este cel antologic dintre Evander Holyfield şi Mike Tyson.

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

Lecția armeană

Uimitorul Parajanov

Cu prilejul a 15 ani de la proclamarea independenței Republicii Armenia, la Cinemateca Română, sala „Union", a avut loc săptămâna trecută prezentarea unui ciclu de filme armene, prefațate de capodopera lui Serghei Parajdanov **Culoarea rodiei** (1968), care este o adevărată carte de vizită pentru Armenia, absolut invidiabilă, fiindcă un asemenea film e floare rară, unicat în cinematografia lumii. Serghei Parajdanov (1924-1990) este un mare regizor, de care mi-am legat multe speranțe ale cinematografiei noastre atunci când i-am prezentat filmul **Umbrele strămoșilor uitați** (1964) în cartea **Miturile românești și arta filmului**, propunându-l ca model pentru cineaștii noștri. Dar cu excepția unor documentare remarcabile, filmul românesc nu se poate lăuda cu un film artistic de talia celui semnat de Parajdanov.

Și **Culoarea rodiei** face parte din aceeași familie, numai că aici structurarea materialului mitic, a obiceiurilor și a tradițiilor armene, se face în jurul unui faimos trubadur din sec. al XVIII-lea, Sayat Nova, adică „regele cântecului", cum e și titlul original al filmului. Biografia lui este prezentată după formula poemului cinematografic, momente din viața lui, precum copilăria, dragostea, călugăria și moartea, fiind prezentate într-un limbaj metaforic, amestec de arhetipuri sacre și ritualuri poetice. Filmul are o acurateță foarte apropiată de tragedia greacă, sunetele în special venind parcă din străfundurile Eladei, ba o secvență amintește de teatrul noh, de ceremoniile spectacolului tradițional japonez. Aici poate fi plasat acest film, în zona esențelor, a arhetipurilor, a simbolurilor plastice, fiindcă imaginea este de o frumusețe copleșitoare, asemenea actriței Sofiko Chiaureli, care interpretează șase roluri, masculine și feminine, ale poeziei lui Sayat Nova. Parajanov a semnat

Scanned with CamScanner

tot în acest film, scenariul, regia, montajul, coregrafia, costumele, decorurile, cu excepția imaginii (Suren Shakhbazyan), care este fixă, adică filmul are numai regie în cadru, el fiind lipsit de mișcarea aparatului de filmat, ca și de dialog. Despre **Culoarea rodiei**, Antonioni zicea că *„uimește prin perfecțiunea frumuseții sale. Dar frumusețea copleșitoare a acestui film, care ne cucerește cu totul, nu poate fi deloc numită simplitate*".

Evident, pentru că simplitatea lui se referă la esențe, la un cod ancestral, la un limbaj ceremonial, care presupune inițiere. Este uluitoare (nu există alt cuvânt mai potrivit) magia iconografică a simplității, tăietura pură a unui gest, masca sacrală a personajelor, îmbinarea plastică a unor simboluri religioase, poetice și culturale. Dar mai presus de orice, este elogiul adus cărții, așezată la temelia lumii, precum mâinile generațiilor care se suprapun. Filmul chiar și începe cu inițierea copilului în litera cărții, în ceea ce înseamnă cultul pentru pagina tipărită. E antologică scena când băiețelul urcă pe o scară, sprijinită de zidul unei biserici, urcă treaptă cu treaptă, cu o carte cât el de mare sub braț și o așează pe acoperișul bisericii. Descoperim că tot acoperișul e învelit cu cărți în loc de țigle și e plin de călugări care le studiază. În acest sens, se poare face un racord, ca un arc peste timp, cu filmul lui Peter Greenaway **Cartea de căpătâi**.

Tot filmul lui Serghei Parajdanov este un șir de astfel de analogii sacrale, de scene memorabile, alăturate simplu, fără nici un efect de montaj. Magia și sacralitatea se află în muzica religioasă și în plasticitatea cadrelor, în felul cum regizorul alătură vizual cele mai șocante imagini scoase din fântânile frumuseții. Filmul lui Parajanov mai poate fi apropiat de sculptura lui Brâncuși, fiindcă regizorul a procedat ca și sculptorul, a înlăturat tot ce e zgură și a lăsat numai puritatea originară, numai sâmburii nealterați ai materiei primare. Și poporul român are, în straturile și substraturile spiritualității lui, asemenea comori specifice, unice, inconfundabile, ca și cele revelate de Parajanov în folclorul poporului armean. Și nimeni, nici un cineast, nu le-a valorificat, nu prin divagări folclorizante, ci în puritatea lor inițială, nealterabilă, așa cum face Parajanov, care creează magie, frumusețe, nu din trucuri cinematografice, ci pe cale hierophanică, precum în laitmotivul îngerilor sau al turmelor pascale, adică imagini arhetipice, armonizând, prin compoziții audio-vizuale, arhaicul cu modernul.

Scanned with CamScanner

Filmul **Culoarea rodiei** este un exerciţiu de stil care a depăşit experimentul şi a ajuns la o formă deplină, stabilă, la ceea ce am putea numi puritatea stilului. Din păcate, filmul românesc nu are încă un Parajanov. Altfel spus, nu are un Brâncuşi al filmului. De obicei, la asemenea reflectări pure, de un mare rafinament spiritual, ajung numai aleşii unor popoare vechi, arhaice, cu o mare cultură şi civilizaţie în spate, precum sunt popoarele român şi armean.

Utopia paranghelistă

Un demn urmaş al lui Parajanov este regizorul Vigen Chaldranyan (n. 1956), scenarist, regizor, actor, care a fost prezent cu două filme: **Vocea din sălbăticie** (1991) şi **Simfonia tăcerii** (2001). Primul, bazat pe nuvela **Aventurile lui Signor Martiros** de Aghasi Ayvazyan, este o parabolă paranghelistă. Călugărul Martiros, interpretat chiar de regizor, dornic să afle adevărul, porneşte într-un pelerinaj, crezând că adevărul se află nu în cercul monahal în care trăieşte, ci în afara lui. Ca şi Mizantropul lui Molière, el pleacă să găsească acel loc „unde domină Cuvântul drept şi Lumina lui Dumnezeu". Suntem în Evul Mediu. Eroul colindă deci lumea, traversează Turcia, Germania, Italia, Franţa şi Spania, de unde se îmbarcă pe corabia lui Cristofor Columb cu care participă la descoperirea Americii, dar tot nu găseşte adevărul căutat şi se întoarce la matcă, dându-şi seama că Dumnezeu nu trebuie căutat în afara noastră, ci în lăuntrul nostru. Când ajunge acasă, la mănăstire, un alt călugăr pleacă în acelaşi pelerinaj, fiindcă Martiros nu este crezut. Adevărul lui nu este şi al altuia. Fiecare trebuie să-l trăiască pe propria piele.

Toată această parabolă, desfăşurată în cerc, este redată filmic printr-un limbaj foarte pitoresc. Cunoaşterea adevărului nu e capătul călătoriei, ci călătoria însăşi. Ai sentimentul că regizorul a vrut să ilustreze nu povestirea lui Ayvazyan, ci faimosul tabloul al lui Bosh **Purtarea crucii** şi nu mai puţin **Grădina plăcerilor** sau pânzele lui Bruegel **Ţara trândavilor, Parabola orbilor, Nuntă ţărănească, Lupta dintre Carnaval şi Post, Calvarul** şi altele.

Este aici, în această filiaţie, unul din motivele pentru care acest film a fost încununat cu o salbă de premii internaţionale. În toate locurile unde ajunge eroul, există situaţii asemănătoare, un crucificat şi mulţimi avide de spectacol. Totul e colorat, lacom şi grotesc. Un spectacol

Scanned with CamScanner

picaresc, adică bântuit de personaje aparţinând mediului interlop: cerşetori, vagabonzi, prostituate, aventurieri. E cel mai provocator spectacol paraghelist văzut pe ecran vreodată, căci lumea milogilor, a oropsiţilor, a invalizilor, a nenorociţilor pare scoasă, cum am spus, din tablourile lui Bruegel şi Bosh. Tipologia este de o diversitate extraordinară. Expresivitatea chipurilor egalează celebrele pânze. Fiecare figurant e un actor, adică are un facies pictural. Ca armeanul în general.

Fiecare întâmplare este redată aproape donquijotesc ca o pildă christică, simbolismul religios fiind dominant. Martiros caută pretutindeni bunătatea şi armonia, dar găseşte numai păcatul şi imperfecţiunea. E un festin al păcătoşilor, o sărbătoare a potlogarilor şi mincinoşilor, fiindcă nicăieri nu este preţuit adevărul, ba eroul va fi martirizat, cum o arată şi numele său, va fi legat de o cruce şi ridicat deasupra pământului, unde va striga în pustiu, spre un cer surd. Există mereu o voce, vocea din adâncuri, din adâncurile barbare ale omenirii, care răsună deasupra deşertului. Sălbăticia lumii nu poate fi îmblânzită însă de această voce a adevărului, ba ea este adesea acoperită de nesfârşite şi asurzitoare hohote de râs.

Şi **Simfonia tăcerii** este un film neobişnuit, deşi prezintă o poveste obişnuită: un armean, Kondi Gzho (Michael Poghosyan), americanizat Mel Divan, se întoarce în ţara sa natală să moară, fiindcă suferă de o boală incurabilă. Până aici seamănă cu **Trecătoarele iubiri** al Malvinei Urşianu. Fiind bogat, el decide să cumpere spitalul de psihiatrie din Erevan, unde s-a internat, şi să facă o faptă bună în folosul unor oameni disperaţi şi nefericiţi, să creeze un „paradis" pentru ei. Idee pe care o ştim din **Viridiana**.

Dar, după ce investeşte în schimbarea radicală a locului, după ce le oferă bolnavilor împlinirea unor dorinţe, binefăcătorul eşuează. La fel ca şi în filmul lui Buñuel. Nefericiţii, bolnavii, cerşetorii din interior şi din afară, ale căror rânduri tot cresc, se transformă în nişte polifemi feroce, cărora li se adaugă şi o plasă de ţesături mafiote, care vor să intre în posesia averii lui.

E şi în acest film un cuib de cuci, deasupra cărui vrea să zboare eroul, dar intenţiile sale se năruiesc, fiindcă evadarea în paradis se sfârşeşte în moarte. Deşi Kondi le satisface capriciile bolnavilor, cum ar fi dragostea unei Eve nebune pentru el, care însă se va sinucide, sau modelul pe care i-l oferă unui pictor oniric, totuşi nimeni nu îi va fi recunoscător, dimpotrivă, toţi uneltesc să-l distrugă, ba la urmă nu rămâne decât tăcerea. Vorba lui

Scanned with CamScanner

Hamlet, restul e tăcere. Unul din bolnavi dirijează continuu tăcerea. Fiindcă spune el: „Cuvintele şi sunetele (zgomotul) trec, tăcerea rămâne".

El dirijează numai ceea ce rămâne, o simfonie a tăcerii, pe care nimeni însă nu o aude în afara sa. Pare ca o simfonie isihastă, pe care o trăiesc atât de plenar călugării athoniţi, cum arăt în cartea **Un păcătos la Athos**. Filmul are ceva specific armean, o tulburătoare cunoaştere a sufletului uman, redată ritualic, ca după un ceremonial al vieţii şi morţii. Universul plastic este sculptural, mai ales prin ipostazierea diversă a nudului uman, uneori de o fascinantă frumuseţe. Filmul a fost nominalizat la premiul Oscar pentru cel mai bun film străin.

Nevoia de neuitare

Dintr-un documentar artistic închinat lui Serghei Parajanov, numit **Ultimul colaj** (1995), în regia lui R. Gevorgiants şi K. Hamel, aflăm multe secrete ale artei lui Parajanov, însăşi personalitatea lui fiind prezentată ca aceea a unui mare histrion, pus mereu pe şotii ingenioase. Uimitoare este natura ludică a artistului şi felul cum se manifestă ea: prin colaje fotografice. Aşa este redată şi viaţa sa, ca şi moartea, cu valoare de simbol naţional, înmormântarea semănând cu aceea a unui erou al istoriei poporului armean.

În fond, **Culoarea rodiei** este conceput pe această tehnică a colajului, prezentată ca la fotograf. Adică secvenţele sunt construite ca nişte compoziţii fotografice, aşa cum un fotograf îşi aranjează personajele în cadru, le arată păsărica să zâmbească, apoi le imortalizează. La începuturile artei fotografice, această idee a imortalizării a fost cheia invenţiei, ce i-a entuziasmat pe oameni, care, în sfârşit, îşi găseau în fotografie soluţia nemuririi, forma de a rămâne „vii" în amintirea urmaşilor.

Această idee a stat şi la baza cinematografului, care a adăugat imortalizării fotografice, mişcarea. Sub semnul acestei idei, a imortalizării omului în mişcare, şi-a făcut cinematograful apariţia în lume şi şi-a câştigat marea sa popularitate. Parajanov reface tocmai începuturile acestor invenţii, axându-se în special pe o gândire pur fotografică, fiindcă aparatul de filmat este imobil, compoziţiile în cadru fiind regizate după tehnica zisă „ca la fotograf". Imobilităţii obiectelor şi personajelor, le adaugă uneori şi mişcarea în cadru a câte unui personaj care subliniază şi mai pregnant imobilismul cadrului general.

Scanned with CamScanner

Compoziția fiecărui cadru este astfel un colaj sui-generis, în care se îmbină obiecte nemișcate cu personaje animate. Chiar jocurile, giumbușlucurile lui Parajanov, prezentate în documentarul amintit, sunt în acest spirit. Este antologică, de pildă, antiteza dintre un gest sacru și unul profan, pe care el o realizează prin mișcarea brațelor, dintr-o aceeași mișcare brațele putând genera două expresii opuse. Un alt exemplu ar fi secvența morții poetului, când în jurul trupului său sunt aruncate câteva găini albe, cărora li s-a tăiat capul, iar trupurile se zbat până la agonia finală. După cum și scoaterea sicriului unui mort dintr-o casă și purtarea lui pe niște scări până în curte, oferă o analogie similară, căci aparatul e nevoit să iasă la un moment dat din nemișcare, pentru a putea urmări mișcarea celor care poartă sicriul. Contrastul dintre mișcare și nemișcare, reliefat ca un ceremonial ancestral, are același efect estetic ca savoarea unui eseu strălucitor, bazat pe asociația de idei.

Arta lui Parajanov mai poate fi asemănată cu arta naivă, dar cu acea formă care se referă la esențe și pe care un Brâncuși o numea „forma-cheie". Și Parajanov ar putea adera la această aserțiune brâncușiană: „*Ceea ce este real, este numai esența. Iar dacă te apropii de esența reală a lucrurilor, ajungi la simplitate*". Într-adevăr, colajele cineastului armean sunt de o simplitate esențială. Spuneam că filmul românesc nu are încă un Parajanov. Prăpastia ar fi ca viața monahală din **Culoarea rodiei** și blasfemierea ei în **Italiencele**, de pildă! Cineaștii români sunt fatalmente, parcă ar fi blestemați, numai în faza căutării senzațiilor tari ale momentului, ei caută numai pe orizontală, de parcă verticala le-ar fi complet străină.

*

Sărbătoarea filmului armean ne-a mai prezentat o surpriză, un model de urmat: unitatea armenilor din diaspora concretizată în filmul **Ararat** (2002), un film în film, semnat de Atom Egoyan (n. 1960), în care, pornind de la reconstituirea genocidului armean din 1915, a adunat cele mai cunoscute valori interpretative armene care s-au impus pe plan internațional, cum ar fi Charles Aynavour, în rolul producătorului Saroyan, Eric Bogosian, marele dramaturg al momentului în America, Christopher Plummer, Brent Craven, Marie-Josée Croze, Arsinée Khanjyan și mulți alții. Filmul este o frescă armeană, care încearcă să prezinte lumii genocidul din 1915, în care au fost uciși peste un milion de armeni. Turcii au vrut atunci să șteargă Armenia de pe fața pământului, ca și orice urmă care să

Scanned with CamScanner

amintească despre acest genocid. Se pare că istoria filmului armean stă sub semnul reamintirii lui. Multe filme fac referire la el. Filmul, prin definiţie, are o natură documentară şi această calitate a sa îl face cel mai bun mijloc de investigare a adevărului.

În **Ararat**, filmul din film se bazează pe o fotografie în care sunt înfăţişaţi o mamă şi copilul ei, acesta fiind Arshile Gorky (Simon Abkarian), unul din marii pictori armeni, care a realizat un tablou având drept model această fotografie, tablou supus în film unei dezbateri de către o profesoară de istoria artei şi considerat neterminat pentru că pictorul i-a lăsat mamei mâinile ciuntite, dar asta a fost ideea tabloului, să sugereze prin această ciuntire însuşi tragicul eveniment care se ascunde în spatele acestei imagini, tragedia unui popor care a fost ciuntit.

O altă secvenţă simbolică, sugerând aceeaşi ciuntire, pe alt plan, este momentul când vameşul (Christopher Plummer) descopeă în bagajele lui Saroyan o rodie şi îi spune că e interzis să intre în ţara lui cu ea, rodia fiind un fruct oprit, dar care este simbolul Armeniei, iar călătorul, care îi spune că sâmburii rodiei sunt plăcerea sa adâncă, o taie în faţa lui şi o mănâncă. Intriga şi tot ce se petrece în film, puternicele personaje care se înfruntă, se desfăşoară ca o dezbatere în jurul genocidului. Tânărul Raffi (David Alpay), care caută să ducă rolele filmului din Canada, unde a fost făcut, în Turcia, în Anatolia, ţinut care făcea parte din Marea Armenie, seamănă cu acel personaj modern din filmul lui Theo Angelopoulos **Privirea lui Ulise**, care caută trei role pierdute dintr-un film de pionierat al fraţilor Manakia.

Influenţa lui Angelopoulos asupra cinaştilor armeni este evidentă. Şi să ne gândim numai la secvenţa transportării unei statui gigantice a lui Lenin din Constanţa în Germania prin cadre lungi, interminabile, idee pe care o regăsim în filmul armean **Întoarcerea poetului** (2005), unde documentaristul Harutyun Khachatryan plimbă statuia poetului naţional Ashugh Jivani (1846 – 1909) într-un camion, pe drumurile armene, evocând plaiurile şi sufletul poporului armean. Apoi între Parajanov şi Angelopoulos se pot face numeroase apropieri, pe ideea cadrelor lungi şi fixe.

Există la ambii cineaşti presiunea neuitării, a forţei documentare a cinematografului, a imortalizării fotografice. Însăşi ideea lui Atom Egoyan este în acest spirit. El porneşte de la o fotografie şi vrea să reconstituie un genocid, ba însăşi istoria unui popor şi a altor popoare, căci regizorul-scenarist face o paralelă între turci şi armeni, pe de o parte,

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Scanned with CamScanner

germani şi evrei, pe de altă parte. Ofiţerul turc îi explică tânărului său prozonier, Gorky, după ce l-a prins, cauza măcelului: armenii au pus mâna pe tot comerţul şi pe toţi banii din Turcia şi acest lucru nu se mai poate tolera. Aşa cum le spusese şi Hitler germanilor despre evrei. Ba el le-a mai spus ceva, cum îi explică Raffi vameşului şi anume că trebuie să procedeze cu evreii exact cum au făcut turcii cu armenii şi le-a dat argumentul suprem: Cine îşi mai aminteşte de genocidul armean? S-a uitat, aşa cum o să se uite şi holocaustul evreiesc.

Iată de ce **Ararat** şi filmul armean în general sunt construite pe ideea anamnesisului, a aducerii aminte, fiindcă turcii nu acceptă nici azi că a fost atunci un genocid, fiindcă armenii nu pot proba pretenţiile lor cu documente ştiinţifice, de aceea **Ararat** porneşte tocmai de la o fotografie autentică şi îi spune povestea în filmul din film. Există în acest sens o replică-etalon despre „nevoia disperată de a fi amintirile". Chiar dacă ierţi, nu trebuie să uiţi.

Sub această nevoie disperată a neuitării, a amintirii, a documentului, a imortalizării istoriei trăieşte poporul armean, evocându-şi fabulosul regat al antichităţii, supranumit Grădina Edenului, şi care ţinea de la Marea Caspică la Marea Mediterană, având în mijloc biblicul munte Ararat, regat care a primit două lovituri mortale: din partea perşilor, în anul 428, şi a turcilor, în 1915. Aşa ne explicăm şi tehnica lui Parajanov din **Culoarea rodiei**, ca şi aceea din **Ultimul colaj**, filme aflate sub această nevoie disperată a amintirii, a imortalizării clipei, a fixării istoriei în memoria omenirii, fiindcă cinematograful este arhiva ei vie, cel care conservă, cum spune Angelopoulos, privirea lui Bergman, lui Antonioni, lui Parajanov, de unde şi nevoia disperată a lui Ulise de a găsi rolele pierdute, din toate aceste Priviri constituindu-se umanitatea însăşi.

Curat murdar

Zilele filmului armean, eveniment de neuitat, a fost umbrit de un incident care a devenit un blestem în proiecţiile sălilor din România, pe care l-am întâlnit la toate festivalurile, viciu de organizare, pornind de la faptul că filmele nu sunt controlate. Plouă cu festivaluri, dar nimănui nu-i pasă de calitatea proiecţiilor. Adică una se spune şi alta se fumează, vorba lui Arghezi. Se întâmplă să fie programat un film şi se proiectează altul sau subtitlurile nu sunt sincron cu imaginea.

Scanned with CamScanner

În cazul filmului **Ararat** a fost vorba despre dispariția subtitrării pe parcursul proiecției. Unii spectatorii au cerut banii înapoi, fiindcă ei au citit în programul Cinematecii că filmul e subtitrat în română, nu vorbit în limba engleză, pe care n-o știau. Spectatorii armeni erau foarte supărați, ziceau că nu ne vom civiliza niciodată cu oameni care spun că n-au nici o vină, cum tot striga la ei proiecționistul, un urât, fără dinți în gură, mirosind de la o poștă a alcool și mestecând gumă, spălându-se pe mâini, în stil curat murdar, fiindcă numai idioții au certitudini absolute, nu se îndoiesc niciodată, cum spunea un filosof. De aceea, în loc să se închidă în cabina lui de rușine, mitocanul jubila că nu e vina lui!?

Rușinea au încasat-o ambasadorul Armeniei, criticul David Muradyan și traducătoarea Madeleine Karacașian, care nu știau cum să-și mai ceară scuze spectatorilor, care, firesc, îl trăgeau la răspundere pe proiecționist, pe motiv că e obligația lui elementară să verifice filmul înainte de proiecție și să sesizeze neregulile. Dacă un film nu e în regulă, să-l respingă. Cineva trebuie să urmărească această pistă a filmului de la sursă la spectator, dacă vrem ca în sălile de cinema să se desfășoare evenimente civilizate. La festivalul filmului de animație, **Anim'est**, regizorul Ion Truică era să fie linșat atunci când i-a reproșat „Domnului Proiecționist" că a proiectat un film de-al său de-andoaselea. Cică așa a primit filmul, așa l-a dat, el e nevinovat, se spală pe mâini. Dar spectatorii au rămas neplăcut surprinși când au văzut un film proiectat invers, de la coadă la cap. „Regret că am participat la un festival atât de jenant", mărturisea regizorul, care își invitase o mulțime de prieteni să-i vadă filmul. El chiar îi bănuia pe organizatori de cenzură.

Nu cred că e un act de cenzură, ci de lipsă de profesionalism în acest sistem de la sursă la spectator, de la copiere la proiecție. Este într-adevăr jenant să asiști la scene de balamuc: proiecționistul se bate cu pumnul în piept, strigă în gura mare că e curat ca lacrima, când spectatorii ies din sală cu capul plecat sau înjurând că au ratat poate o clipă de vis. Curat murdar, monșer! Și mânie, repetir!

Cui ce-i pasă că una e în program și alta pe pânză! Dar care este rostul unei proiecții dacă nu ții seama de beneficiarul ei ultim, absolut, spectatorul? Dacă toate se sparg în capul tău, de ce nu iei măsuri, de ce nu faci greva foamei, de ce nu reclami că așa nu se mai poate, că nu mai vrei să iei palme și înjurături de la spectator și să ceri un regim special de muncă, să vii la serviciu cu o jumătate de oră mai devreme și să

Scanned with CamScanner

verifici dacă filmele sunt în regulă? După cum tot aşa trebuie procedat când primeşti filme de la organizatorii unui eveniment. Asta e bucătăria unei civilizaţii în sala de cinema, pe spectator nu-l implica, nu-l interesează culisele, care e traseul unui film, cine l-a adus, cine l-a programat, el citeşte că filmul e în limba găgăuză, plăteşte şi vrea să i se proiecteze în limba pe care o cunoaşte, nu în limba poloneză, pe care n-o cunoaşte.

Ce cumplită a fost la **B-est** proiecţia filmului lui Krzysztof Zanussi, **Persona non grata**, cu regizorul de faţă! Filmul proiectat era vorbit în poloneză, având un dialog foarte dens, din păcate nimeni nu cunoştea această limbă şi în zece minute sala s-a golit, spre ruşinea noastră faţă de Zanussi. Era obligaţia organizatorilor să prezinte o copie subtitrată sau tradusă la cască. Dar tocmai atunci, când s-a copt ruşinea, şefa festivalului, Dana Dumitriu, dădea telefoane să caute un traducător! Spectatorii plătitori înjurau de mama focului şi îi acuzau pe cei de la cinematograf, care au fost nevoiţi să le returneze banii. Aşa procedează mulţi organizatori de festivaluri, care primesc sume mari de la bugetul de stat. Zilele să treacă, să-şi bifeze afacerea. Nici nu văd filmele, să cunoască starea lor, care adesea e deplorabilă, fără sunet, cu subtitluri şterse etc.

Nici durata nu e clar precizată, aşa că unele filme mai lungi depăşesc spaţiul de timp rezervat iniţial şi se prelungesc peste spaţiul spectacolului următor, pe care îl aşteaptă în hol, agitându-se, spectatorii plătitori. Se încurcă deci orele, sălile, filmele, iar când are loc o traducere cu laptop-ul e dezastru, niciodată textul nu e sincron cu imaginea, fie rămâne în urmă, fie o devansează. Iată unde ne aflăm cu civilizaţia în sălile de cinema din România, unde plouă cu festivaluri şi unde criticul e dator să facă istorie! Însă nimănui nu-i pasă, toţi se spală pe mâini, toată reţeaua e fără pată, e imaculată, ca Fecioara Maria, vina o are numai bietul spectator, săracul, că mai vine din când în când la cinema şi mai plăteşte şi intrarea!

Scanned with CamScanner

Lecția asiatică

Best-meticeala

Văzând filmele din selecția Festivalului internațional al filmului de la Bucureşti, prescurtat B-EST, rămâi stupefiat! În afara filmelor lui Mihalkov, care sunt din anii '90, restul par adunate ca paiele cu furca, filme absolut penibile, de amatori, precum indianul **I for India** sau irakianul **Half Moon**, dar la limita suportabilului este şi germanul **Elementarteilchen**, adică **Particule elementare**, care abordează tema onanismului, reprezentativ pentru pretențiile organizatorilor, care şi-au bătut joc de festival, de bani şi de spectatori, ca şi de ei, fiindcă e greu de crezut că cineva poate să-i mai considere intelectuali sau făcând parte din breasla filmului atâta timp cât se prezintă cu tot felul de surogate, cu filme netraduse, cu filme anunțate şi neprezentate, ca documentarul despre Tarkovski, nemaivorbind de proiecțiile dezastruoase datorită desincronizării dintre text şi imagine.

Poate un lucru pozitiv este faptul că Selecția Festivalului a fost dominată de filmul asiatic, începând cu răscitatul **Tree Times**, al taiwanezului Hsiao Hsien Hou, nominalizat la Palme d'Or în 2005. Sigur, ce-am văzut e şocant, dar filmul nu trece de faza experimentului, deşi ceea ce a încercat el a făcut demult Lars von Trier şi şcoala daneză. Hou e considerat „un inovator ce va marca viitorul cinematografului". Adică el aplică o manieră neconvențională de a povesti, întâlnită în filmul **Cele cinci obstrucțiuni** al lui Lars von Trier şi în alte filme ale Dogmei daneze.

În **Tree Times** este vorba despre trei poveşti de dragoste petrecute în perioade de timp diferite, în 1966 – „Un timp pentru iubire", în care un soldat caută o fată pe care o întâlnise într-o sală de biliard; în 1901 – „Un timp pentru libertate", în care o tânără încearcă să scape de condiția de

Scanned with CamScanner

curtezană; în 2005, la Taipei – „Un timp pentru tinerețe", în care se desfăşoară o relație în triunghi. În toate trei episoade joacă acelaşi cuplu de actori. Dar totul este bazat pe anti-poveste. Filmul pare că respectă una din obstrucțiunile de bază a lui Lars von Trier, care spune aşa: „Fă ceva fără să faci nimic". Tot ce se întâmplă în film, nu se întâmplă, pare că se întâmplă, nimic nu se leagă, totul este static, mort, fără nici o acțiune propriu-zisă.

Maniera de a filma, de a juca, de a folosi decoruri minimale şi fixe, pare de cămin cultural, adică frizează amatorismul şi deci ridicolul. Pare că autorul nu are nimic de spus şi trage de timp, trage de fiecare cadru,

Scanned with CamScanner

îl lungeşte şi lăţ-lungeşte ca să ajungă la metrajul cerut de producător. Dacă Hou a vrut să transmită o enormă plictiseală, a reuşit.

Ar putea fi considerat film de atmosferă, dar nu am găsit nici o idee, poate cu excepţia episodului doi, plasat în contextul ocupării Chinei de către japonezi, când lupta pentru libertatea eroinei se identifică cu lupta pentru libertatea ţării. Aici atmosfera e specifică teatrului noh japonez, ambianţa este istorică, prin decor şi costumaţie.

Dar şi acest episod este tratat experimental, ca un film mut, dialogul fiind prezent prin inserturi, actorii mişcă buzele fără să emită sunete, cu excepţia momentelor când eroina cântă şi se acompaniază la *koto*, principalul instrument tradiţional, înrudit cu ţitera, harpa sau ţambalul. Imaginea şi inserturile sunt însă însoţite continuu în banda sonoră de un acelaşi sunet melodic, obsedant. Regizorul a vrut să refacă tehnica filmului mut din perspectivă sonoră. E ca un joc, în care se poate experimenta la infinit.

Şi Nikita Mihalkov spunea că elementul esenţial într-un film este atmosfera, dar nu atmosfera în sine, ci atmosfera în acţiune, integrată unei structuri, unei poveşti, unei idei. **Soare înşelător** este alcătuit dintr-o serie de secvenţe de atmosferă. Fiecare cadru aproape e construit pe ideea de a crea atmosferă. Dar stările succesive conduc la un apogeu şi la un deznodământ, pregătesc furtuna care va să vie, aşa cum spotul de lumină care sugerează soarele umblător culminează cu fixarea lui asupra geamului pe care îl sparge. Nu atmosferă de dragul atmosferei, ci în slujba unei idei, unui mesaj.

Hou nu pare preocupat de aceste probleme de conţinut, el vrea numai să şocheze, să facă altfel decât s-a făcut, să nu facă de fapt nimic. În tripticul său nu se întâmplă de fapt nimic, ori tocmai nimicul l-a interesat pe el, adică ceea ce e static, repetitiv, absolut nesemnificativ, până la neantizare. De fapt, personajele sunt marginale, fără consistenţă, totul e fără rost şi sens, efectul general fiind de mimare a unui gest, a unei acţiuni, ca şi cum ar vrea să ne demonstreze că totul este iluzie. Formalism absolut.

*

Filmul asiatic este marcat de o estetică a iluziei. Iluzia e căutată în cele mai varii forme, de la filme convenţionale la anti-filme. Iluzie întâlnim şi în marile filme japoneze, dar această iluzie are pecetea unui ceremonial, care pare născut dintr-o trădare a limbajului, din secătuirea lui, adică

Scanned with CamScanner

dintr-o enormă economie de mijloace, aşa cum este un haiku, formă chintesenţială născută pe verticală, din practica milenară a artei japoneze, a cărei esenţă constă în crearea de atmosferă, o atmosferă edenică, aceea a liniştii. În capodoperele cinematografului japonez pare că liniştea este însăşi arta filmului. Dar în filmele asiatice văzute la B-EST nu avem un exemplu de acest fel.

Ar fi o excepţie, filmul sud-coreeanului Kim Ki-duk **Shi gan**/ titlu internaţional: **Time** (2006), care are ca temă iluzia identităţii. Un cuplu de îndrăgostiţi intră în criză: fetei, pe nume See-hee, îi pare că el, Ji-woo, n-o mai iubeşte şi atunci alege o soluţie disperată: se duce la un cabinet de chirurgie plastică şi îşi face o operaţie pentru a încerca dragostea iubitului ei. Deşi acum are alt „look", ea încearcă din răsputeri să-l cucerească pe Ji-woo, dar acesta rămâne fidel primei iubiri. Când ea îşi dezvăluie adevărata identitate, el se crede trădat şi apelează la aceeaşi ştergere a urmelor: îşi face o operaţie plastică. Din acest moment începe drama lui See-hee: ea îşi caută iubitul, încercând să-l recunoască în toţi tinerii pe care îi întâlneşte şi experimentează aceleaşi atingeri ca să-l recunoască pe Ji-woo. Dar căutările ei sunt în zadar, o duc la nebunie.

Sigur, avem o parabolă, parabola pierderii identităţii, dar apelul la remodelarea fiinţei prin operaţii iese din câmpul esteticii sau al metafizicii eului, căzând în ceea ce am numi impracticabilul sau o practică greu de acceptat, mai ales că astfel de operaţii sunt unice şi costisitoare. Nu se poate generaliza un caz, aşa cum face Kim Ki-duk atunci când arată marea de oameni din final, sugerând că iubitul lui See-hee s-a pierdut în mulţime, că fiecare e un om fără identitate sau cu mască. Dumnezeu a fost mai ingenios atunci când i-a creat pe asiatici, care, cel puţin pentru noi, europenii, par că seamănă cu toţi între ei. În cazul lor, identitatea e confundabilă de la natură, dar, în ansamblu, la nivel de grup, de popor, au o identitate inconfundabilă.

*

Desigur, tema iluziei este tratată aici diferit, pe calea poveştii clasice, a filmului de dragoste tradiţional, decât am văzut la Hsiao Hsien Hou. Dar ceea ce nici Hou n-a visat, a comis tailandezul Apichatpong Weerasethakul în **Syndroms and a Century** (2006), un film despre care chiar am crezut că vrea să fie o sugestie a ceea ce este Nirvana, ca simbol al nemişcării. Filmul e o înşiruire de planuri generale fixe, cu scene fixe, filmate într-un spital din două unghiuri diametral opuse, scena care era filmată din spatele

Scanned with CamScanner

personajului, un călugăr budist care se confesa unei doctorițe, devine o scenă filmată din fața aceluiași personaj, care acum se confesează unui doctor, spunându-i aceleași replici. Această modalitate este de mult „fumată" în cinematograful european sau american.

De altfel, din dialoguri înțelegem că e vorba despre dragostea dintre un doctor și o doctoriță, iar toată iluzia Nirvanei se prăbușește în secvența când doctorul îi arată doctoriței membrul său întărit în pantaloni! Ceea ce e părea un exercițiu metafizic se dovedește a fi o căutare erotică, redusă la o vulgară reacție sexuală. Așa cum și imobilitatea enervantă, care ar fi dus poate la un sens, se prăbușește când în secvența finală vedem pe un platou o mare de oameni care fac gimnastica de dimineață, ca în filmele chinezești în care se arată grija pentru sănătatea clasei muncitoare.

Oare atât de moartă și neinteresantă să fie realitatea tailandeză ca în filmul lui A. W.? Ce aflăm noi din filmul lui despre acea lume asiatică, fără îndoială originală și plină de inedit? Nimic. Banalități. Fum. Iluzii. Sindromuri. Și care este acel „a Century" din titlu? Poate un secol de așteptare? Parcă am fi nu la București, în inima Europei, ci la nu știu ce festival al filmului asiatic! Își fac reclamă asiaticii pe banii și timpul românilor, căci astfel de filme nu au nici o șansă să ruleze în rețeaua normală de difuzare.

Dar aceste filme amatoristice ni se vând la B-EST de către nepoata Anei Pauker drept originalități, certitudini ale cinematografului de mâine. Un festival internațional nu se poate face din filme experimentale. Trebuia atunci să-l numească B-est experimental film. Sau să fie o secțiune de această natură, nu să ne pierdem timp să vedem ce vrea să spună nu știu ce tailandez, taiwanez, irakian sau coreean, adică filme de sertar cu care nu te prezinți la festivaluri internaționale dacă nu ai ceva de spus. Sau când te prezinți cu bazaconii reportericești, gen **Dave Chapelle's Block Party** (2005), regia Michel Gondry, care nu este altceva decât prezentarea în manieră fuckyoucistă, amestecând ludicul cu misticul, a unor formații de muzică rap, care se dezlănțuie într-un cartier din Brooklyn. Probabil că în calupul de filme cumpărat de organizatori nu au mai rămas decât astfel de resturi!

*

Și totuși există în filmul asiatic și o tendință spre filmul social sau politic. Ea a fost prezentă prin filmul iranian **Niwe mung**/ titlu internațional: **Half Moon** (2006), adică **Semilună**, în regia lui Bahman Ghobadi, unul

Scanned with CamScanner

din cei mai apreciaţi regizori din Iran, de numele căruia se leagă primul film kurd produs în această ţară, pentru care a primit Camera d'Or la Cannes.

Filmele sale sunt încununate cu numeroase premii la festivalurile europene atât pentru contribuţia semnificativă la limbajul filmic, cât şi pentru intenţia declarată de a produce filme despre varietatea grupurilor etnice din Iran. Şi în **Half Moon** este vorba despre un muzician kurd, pe nume Kako (Allah Morad Rashtiani), care, deşi are sănătatea şubredă, doreşte să-i ducă pe 12 dintre copii săi în Irak, pentru a pregăti un concert prin care să marcheze căderea lui Saddam Hussein, care a reprimat brutal şi sistematic muzica kurdă. Când el primeşte autorizaţia, face rost de un autobuz şcolar şi porneşte la drum împreună cu tatăl său, Mamo (Ismail Ghaffari), cât şi cu numeroşii săi fraţi. Şi Mamo este un vechi reprezentant al muzicii kurde.

La graniţa dintre Iran şi Kurdistanul irakian, ei devin martori ai unor privelişti ce variază de la sublim la dramatic. Originalitatea este dată de ineditul şi autenticitatea personajelor, ca şi de felul firesc de a fi, antologică fiind scena de la graniţă, când mulţimea jovială de oameni priveşte năucitor la o lume în care realitatea crudă se îmbină cu o realitate de dincolo de vizibil. Autenticul şi improvizaţia sunt subsumate unei atitudini politice, fără ca acest lucru să fie expres sau tezist demonstrat.

*

Un caracterul oarecum social, care ţine mai ales de o morală a păcatului, găsim şi în filmul **Invisible Waves/ Valuri invizibile** (2006), al tailandezului Pen-Ek Ratanaruang, care povesteşte neconvenţional o crimă săvârşită de Kyoji (Asano Tadanobu), un bucătar ce trăieşte cu nevasta şefului său şi pe care o ucide la comanda acestuia, care îl trimite apoi în Tailanda, pentru a i se şterge urmele definitiv, adică pune să-l omoare, ceea ce se şi întâmplă. Dar ca prin minune Kyoji învie, argumentând că sunt mai multe căi de a nu muri, revine la şeful său şi vrea să-l omoare, dar nu poate fiindcă acesta era fericit, adică avea o nouă nevastă şi o fetiţă, pe care Kyoji le întâlnise în călătoria sa. Urmează o a doua tentativă de ucidere a lui Kyoji de către acelaşi killer. De data aceasta se pare că reuşeşte, fiindcă filmul se termină aici.

Toate aceste întâmplări confuze, prin care nu se caută propriu-zis o răzbunare, ci ispăşirea unei vinovăţii, au o explicaţie, că eroul este o Stafie şi deci graniţa dintre lumea vizibilului şi a invizibilului este foarte subţire şi în acest spaţiu se poate întâmpla orice, mai ales lucruri ciudate,

Scanned with CamScanner

stranii, fără logică. Şi în acest film, ca şi în celelalte filme asiatice pe care le-am comentat, maniera de a povesti este nonconvenţională, sfidând regulile clasice ale limbajului cinematografic.

De pildă, vedem cadrul unui perete timp de câteva minute, cadru fix, static, fără acţiune, presărat cu voci în banda sonoră, sau cadre lungi în care personajele sunt filmate numai de la genunchi în jos. Se cultivă asiduu tăcerea şi aşteptarea. Evenimentul filmic se naşte din nimic, dintr-o stare, starea aşteptării, şi spectatorul, ca şi personajele, aşteaptă să se întâmple ceva. Şi din fărâme, ca în estetica fărâmismului a lui Mircea Eliade, se adună, se leagă ceva. Care îţi dă de gândit, uneori şi de trăit, căci nici un spectator nu vrea să i se fure timpul de pomană.

Acesta este avantajul filmelor cu energie ascunsă, că spectatorul devine coparticipant, că trăirea şi gândul lui devin mai intense, pentru a umple golul sau golurile de pe ecran. Mai ales spectatorul european, crescut la şcoala pragmatismului american, inventează imediat o poveste bis activă, care funcţionează în paralel cu povestea inactivă, ascunsă, discretă sau tăcută de pe ecran. E un secret care, folosit cu subtilitate, poate oferi efecte neaşteptate.

*

B-EST ne-a obişnuit cu filme asiatice, sud-coreene în special. La ultima ediţie însă nu am avut decât filmul lui Park Chan Wook, **Bak-Jwi/ Thrist/ Sete de sînge** (2009), care este o replică la faimoasa sagă americană **Twilight**, povestea unui vampir îndrăgostit de o muritoare, care doreşte să devină şi ea vampir. Aici, în acest film spectaculos, premiat la Cannes, e vorba despre un preot catolic, Sang (Song Kang-Ho), care se oferă voluntar unui experiment medical, care însă nu reuşeşte şi îl îmbolnăveşte de o boală incurabilă, bube care îi cresc pe mâini, pe faţă şi corp, dar care se retrag dacă bea sânge de om. Credincios fiind, nu vrea să facă moarte de om şi bea sângele unui bolnav aflat în comă. Apoi are o aventură cu soţia prietenului său din copilărie, o tânără ciudată, extem de frumoasă, Tae-ju (Ok-vin Kim), căreia îi mărturiseşte boala sa, care, zice el, e normală, aşa cum alţii sunt bolnavi de rinichi sau de cancer, aşa e el bolnav de sete de sânge. Ea, fiind crescută de mică de familia soţului ei, dar având o viaţă nefericită lângă ei, acceptă să devină complicele lui Sang, care o învaţă să trăiască asemenea lui. Sang se luptă să-şi păstreze umanitatea, dar Tae-ju nu are limite, îi cere lui să-i ucidă soţul, apoi pe ceilalţi membrii ai familiei, inclusiv rude şi prieteni,

Scanned with CamScanner

totul transformându-se într-un lanț de crime odioase și într-o baie de sânge. Finalul îi surprinde pe amândoi, sătui de sânge, la malul mării, alegând singura soluție umană pentru vampiri, aceea de a întâmpina soarele care răsare și a cărui lumină îi carbonizează. Această poveste este încărcată cu imaginație în exces, cu scene senzuale și violente, cu tot felul de momente de paranoia și zboruri vampirice. Apare și un fel de stăpân al vampirilor, orb, care nici el nu mai are ce suge și îi cere lui Sang sângele său, dar acesta îl ucide și-i bea sângele. Park Chan Wook se străduiește să ne arate toate situațiile vampirești, marile clișee ale genului, implicit cum poți deveni vampir, cum se ia această boală, respectiv scena când Sang și Tae-ju își sug sângele reciproc. La limita experimentului, cu filmări nonconformiste, din unghiuri și tăieturi de montaj cât mai șocante, cu o permanentă alternanță de culoare, **Sete de sânge** este de la un punct încolo, dincolo de horror și suspans, un film plin de umor.

Fest'Asia, un eveniment ratat

Sper să nu devin superstițios, dar când aud că are loc un nou festival, încropit din sărăcie, e semn rău. Nu toate festivalurile sunt necesare. Mai ales când nu există cerere. E cazul lui Fest'Asia, un festival care îl are ca organizator principal pe Laurențiu Brătan, președintele asociației „Estenest" și directorul artistic al festivalului, un tânăr care, din păcate, crește strâmb dacă nu-l interesează ce scrii, ci unde scrii. Nu mai vorbesc de faptul că pentru el nu-i important nici cine scrie. El defilează după lecția primită de la cine știe ce afacerist malefic, ignorând total faptul că cineva își pierde timpul să vadă isprava sa și că îl va judeca. Din capul locului trebuie spus că e dubios să vezi un festival al filmului asiatic din care lipsește filmul japonez! În al doilea rând, Fest'Asia se suprapune peste B-est, un festival care e dominat de filmul asiatic. Iar filmele asiatice din B-est au altă clasă.

Dar ca să-și ascundă maculatura, Fest'Asia practică un tam-tam de necrezut. Dacă vrei să acoperi o prostie, ca să nu zic hoție, țipi cât te ține gura. Tehnică de commedia dell'arte. Altfel nu-mi explic cum de am putut vedea la acest festival cele mai proaste filme ale anului, ba ale deceniului, deși reclama sună așa: „Fest'Asia 2009 e gata de start! Timp de 10 zile, de pe 19 până pe 28 iunie, cea de-a patra ediție a singurului

Scanned with CamScanner

festival de film asiatic din Europa Centrală şi de Est aduce la Bucureşti, la Cinema Scala, o puternică selecţie de peste 50 de pelicule asiatice, dar şi multe surprize tematice: astfel, în holul cinematografului vă aşteaptă un bar cu produse tradiţionale asiatice, dar şi un gift shop cu promoţionale inedite, toate cu specific asiatic, pornind de la leit-motivul acestei ediţii: Ochiul! Seara de deschidere a festivalului aduce două proiecţii de neratat: de la 19:30, prima parte a trilogiei **The Eye**, regizate de fraţii din Hong Kong Danny şi Oxide Pang, urmată, la ora 22:00, de un alt horror de excepţie – tailandezul **Body**, recunoscut drept unul dintre filmele care au reinventat efectele speciale în cinematografia asiatică".

Ciudat, dar n-am văzut nici „un *showcase* de cultură cinematografică şi culinară asiatică" în foaierul cinematografului Scala, ci nişte biscuiţi şi băuturi superscumpe, pe care nu le lua nimeni. Şi nu-i de mirare că e singurul festival din Europa Centrală şi de Est fiindcă nimeni nu e tâmpit să investească şi să organizeze un festival falimentar, cu câţiva rătăciţi în sală, în timp ce valoarea filmelor este zero. Ba sub zero. Ceea ce demonstrează fie că avem de-a face cu nişte amatori, care se aleg cu mărunţişul din încasări sau sponsorizări, fie cu nişte oameni care nu au nici un gust estetic dacă ei defilează cu filme ca **Ochiul**, o trilogie pe care au considerat-o capul de afiş al Fest'Asia. Îi compătimesc şi deplâng pe aceşti tineri dacă nivelul lor de cultură cinematografică poate fi măsurat cu astfel de filme submediocre, căci e un coşmar să suporţi chinul unor cineaşti de a se exprima.

Prima parte a trilogiei **Gin gwai/ Ochiul**, produsă şi regizată de fraţii Pang, despre care se scrie că e când thriller, când fantastic, când horror, e o eroare, în pofida premiilor (oricând se pot aranja premii!) obţinute la două dintre cele mai importante festivaluri de film fantastic din lume, de la Sitges şi Malaga. Cineaştii încearcă să spună povestea unei fete nevăzătoare, căreia i se face transplant de cornee, pentru a-şi recăpăta vederea. Operaţia, însă, pare să o facă să vadă chiar mai mult decât ar fi trebuit: acum poate vedea fantome. Iar unele din ele sunt de-a dreptul neprietenoase. Tânăra încearcă să afle de unde provine corneea şi scoate la iveală povestea cutremurătoare a posesorului. Povestit astfel, filmul pare interesant, dar realizarea lasă de dorit. Nu e vorba de fantomele neprietenoase, de ochiul scos şi alte scârboşenii. Suntem deja căliţi pentru a vedea astfel de realităţi. E vorba de faptul că totul este flas, prefabricat. Nimic nu te face să ai o minimă satisfacţie estetică. Nici nu se poate

Scanned with CamScanner

urmări, din cauză că e incoerent şi total confuz. Filmul pare produsul unor amatori, unor copii care abia învaţă cum se mânuieşte o cameră, cum se pune lumina, cum se face o tăietură de montaj. De altfel, mai toate filmele din calupul prezentat se reduc la un efort tehnic, de a realiza senzaţii şi efecte vizuale cât mai tari. Cineaştii se chinuie, se screm să fie cât mai nonconformişti. Evident, am văzut numeroase filme asiatice, în special japoneze şi sudcoreene, pe care le-am analizat în **Filmul japonez**, o carte de care organizatorii nici n-au vrut să audă, s-o expună măcar în vitrină, adică în spaţiul numit „showcase". Dacă ar fi consultat acest volum, ar fi aflat multe lucruri care i-ar fi orientat, dar aşa organizatorii rămân cu bifarea unui eveniment, care ar fi putut să nu fie ratat. Dar să analizăm şi alte filme din festival.

*

O cinefilă înrăită îmi spunea la Fest'Asia că ori de câte ori vede numele lui Tudor Giurgiu lângă un eveniment, sigur e de rău. N-am nimic cu acest tânăr, spunea ea, dar nu ştiu ce are el cu noi. Ca preşedinte al TVR a lăsat urme mizerabile, începând cu salariul pe care şi l-a umflat de zece ori cât precedesorul, vestitul ginerică Hadjinulea, şi până la falimentarea TVR, când a fost obligat să-şi ia tălpăşiţa, fără ca nimic să i se întâmple, dovadă că din ce-a furat şi-a făcut o afacere prosperă, Festivalul „Transilvania", umplut cu filme de duzină. E drept că şi mai mult a muls vaca TVR ţiganul Nicolau, dar asta-i altă poveste. Zilele trecute am aflat că Giurgiuvică a pus laba şi pe cinemateca „Union", dovadă că nu se mai aude de ea, nu se mai fac acolo evenimente, cum se obişnuia, a omorât-o şi pe asta! Aşa cum a omorât şi mitul Gopo, confiscându-i Omuleţul şi instituind nişte premii ce se dau după modelul UNITERoriştilor. Nu mai vorbesc de faptul că este autorul filmului lesbian **Legături bolnăvicioase**, şi acesta este lucrul cel mai grav, că o face şi pe regizorul, iar omul de afaceri, mai exact, afacerile regizorului au de suferit. Iar acum, mai spunea colega, aflu că e părtaş şi la Fest'Asia. Nu mă mir că au selectat filme aşa de proaste, ca să fie mai proaste decât legăturile lui bolnăvicioase, pricepi mata?! Dar s-o lăsăm pe doamna cinefilă cu fantoma ei şi să ne ocupăm mai departe de fantomele din Fest'Asia.

În **Ochiul 2** este vorba despre o femeie însărcinată, care trăieşte o dramă a reîncarnării, pe ideea unui terapeut că femeile însărcinate sunt bântuire de un duh care intră în ele, care profită să se reîncarneze. Vă

Scanned with CamScanner

dați seama ce coşmar pe femeile asiatice dacă filosofia budistă le oferă o asemenea speranță de viață pruncilor pe care îi poartă în pântec?! Dar nu asta e problema. Înțelegem orice specific al filosofiei asiatice, orice obicei, orice gest cât de excentric. Problema este arta, felul rudimentar, pur tehnicist, în care astfel de subiecte sunt expuse. Vă imaginați un fel de fantomă, o femelă cu plete, care plutește ca printr-un acvariu şi vrea să intre în pântecul eroinei?! Cred că nici oligofrenii nu mai gustă aşa ceva! Poate doar Brătanii. Toate lung-metrajele artistice prezentate în Fest'Asia sunt făcute după tehnica videoclip-ului şi nu mai avem nici un adevăr de viață, nici o situație autentică, nici o relație sau vreun personaj credibil, avem numai efecte vizuale. Şi ele proaste. Ca şi în **The Eye: Infinity** (2005), în care frații Pang găsesc formula de a spune poveşti cu fantome la infinit, după modelul Sheherezadei. Filmul e o coproducție thailandezo-americană Chongkwai îşi întâmpină prietenii veniți de la Hong Kong, pe Ted şi pe verişoara lui, May, pe Kofei şi pe iubita lui, April. Aflați într-un tur de vizitare, tinerii văd un accident pe drum şi, întorşi acasă, se pun pe spus poveşti cu fantome. Chongkwai le arată o carte veche care explică în zece metode cum poți vedea spiritele din jur, iar cei cinci urmează explicațiile din carte. Şi apar nişte bazaconii de oligofreni. După ce Kofei dispare, April porneşte în căutarea lui, în timp ce Ted şi May pleacă în grabă către Hong Kong, având de înfruntat pe drum voința potrivnică a cumplitelor duhuri.

Nu altfel stau lucrurile nici în multlăudatul **Body** (2007), din secțiunea Focus Thailanda, care, ni s-a spus, „îi va şoca pe spectatorii de la Scala cu efectele sale speciale, recunoscute drept unele dintre cele mai spectaculoase văzute vreodată într-un film asiatic"! Da, sigur, am fost şocați, în sensul că poți fi şocat şi de prostie, şi de primitivism, şi de lipsa de talent, şi de lucrurile insipide, şi de teribilismele care jignesc imaginația, după cum reiese din aventura lui Chon într-o morgă, unde se petrece acțiunea. Vă dați seama ce i se întâmplă lui Chon, în spațiul închis, lugrubru şi radiant al acestei morgi bântuite de stafii şi cadavre! El caută, chipurile, răspunsul la tulburările care îi macină nopțile în acest spațiu unde a nimerit nu se ştie cum, ajungând totuşi la o confruntare finală cu stafia care îl urmăreşte. Acest lung metrajul marchează debutul „promițătorului" cineast Paween Purikitpanya, despre care se spune că, prin Body, ar fi revoluționat efectele speciale şi, cu siguranță, va deveni unul dintre favoriții iubitorilor de cinema-spectacol. Ni se mai spue că ar

Scanned with CamScanner

fi un „horror-cult". Un cuvânt impropriu, folosit pentru momeală, fiindcă e un cuvânt care vie de la cultură şi, prin definiţie, cultura te protejează, nu te deprimă, nu te face martor la două ore de „acţiune fără menajamente, în care coşmarurile, insomnia şi duhurile malefice sunt omniprezente". Probabil că noi, care ne plictisim de moarte la astfel de „deranjamente", nu-i vom înţelege niciodată pe asiatici, pe comercianţii asiatici, mai exact, dacă ei cultivă o asemenea terapie estetică. Vom reveni cu analiza altor filme văzute la Fest'Asia.

Jocul de-a glonţul

La Fest'Asia, am văzut 15 filme, cele mai răsărite, recomandate de Toma Peiu, secretarul festivalului, care nu are nici o vină pentru că eu nu am reţinut nici o secvenţă de viaţă asiatică autentică, un strop de adevăr măcar, totul fiind lucrat, făcut, tehnicizat, cosmetizat, îngropat în efecte speciale, îngropat într-un ambalaj calofil. E infernală cantitatea de artificial, de fals, a acestor filme. Dacă le comentăm, deşi sunt bune de aruncat la coş, o facem pentru a învăţa şi din rele, pentru a cântări un fenomen, fenomenul filmului asiatic, singurul care s-a pus să concureze filmul american.

Dar cred că americanii mor de râs când văd chinul acestor cineaşti asiatici de a le imita filmele, maniera de a nara poveşti poliţiste sau horror. Am stat luni de zile în America, la New York, şi nu am văzut să existe pe piaţă nici un film al mult trâmbiţatului regizor şi producător din Hong Kong, Johnnie To, căruia i s-a dedicat Portretul acestei ediţii a Fest'Asia. E drept că în filmografia sa figurează peste 100 de titluri, filme de toate genurile. E considerat deci cel mai prolific cineast din Hong Kong, deşi Johnnie To are doar 54 de ani, fiind un răsfăţat al amatorilor de filme de acţiune cu gangsteri asiatici. De la debut, din 1980, şi până astăzi, To a semnat regia la 50 de comedii şi tot atâtea filme de acţiune, melodrame, thriller, horror – cam tot ce se poate face în cinema. Aflăm că acest cineast nu e doar pe placul publicului – câteva dintre producţiile sale, ca **The Big Heat** sau **All About Ah-Long** au fost blockbustere în ţările asiatice –, ci şi al criticii, sedusă de inteligenţa cu care îmbină comercialul cu viziunea personală. De cinci ori, filmele sale au ajuns la Cannes, fie în competiţie, fie în afara ei, ultima dată anul acesta, cu **Vengeance**, în care protagonist a fost artistul Johnny Hallyday. Johnnie To este un fel de

Scanned with CamScanner

Sergiu Nicolaescu al filmului asiatic. Despre el se spune că a schimbat fața filmului cu gangsteri din Extremul Orient.

La Fest'Asia, Johnnie To a fost prezent cu „trei lung metraje esențiale", cum cred organizatorii: **Election 1** (2005), **Election 2** (2006) și **Exiled** (2006). Primele două explorează crepusculul societăților mafiote ale triadelor, eliminate de eforturile combinate a două forțe aparent concurente: intervenția guvernului comunist chinez și profitul capitalist. **Election 1** este un thriller despre alegerea (de unde și titlul *election*) Nașului celei mai vechi triade din Hong Kong, iar **Election 2** e un alt episod violent despre lupta pentru putere în sânul frăției Wo Shing. În fine, **Exiled/ În exil** este varianta exaltantă a tipului de thriller cu gangsteri, produsul cinematografului eroic din Hong Kong, unde prietenii de altădată devin dușmanii de azi în virtutea datoriei pe care fiecare mafiot o are față de șeful său. Un amestec de „western spaghetti cu tipicăriile și umorul filmelor cu gangsteri hongkonghezi de altădată", având drept pretext povestea unui mafiot urmărit de ucigași plătiți. Ucigași care sunt la rândul lor urmăriți, pentru a fi eliminați de o bandă adversă. Mafiotul urmărit, Wo, a fost odinioară prieten cu cei patru ucigași trimiși să-l omoare. Într-o încăierare cu banda adversă, el chiar îi salvează viața unuia dintre cei patru. E o permanentă permutare de situații și nu știi cine pe cine omoară, cine pe cine pândește. Plus că fețele asiatice cam seamănă între ele. Dovadă că în final se petrece un fel de delir al crimei, al uciderii generale, nu mai contează cine pe cine împușcă, cine e de o parte sau alta. Toți sunt într-un dans final cu moartea. Gloanțele curg râu. Crimele se fac cu pistoale, nu cu mitraliere, iar încărcarea și descărcarea pistoalelor e un ritual cu gloanțe. Peste tot vedem gloanțe, pe jos, în sertare, ca în clasicul **Scarface**, evident, modelul lui Johnnie To. Dar el a fost influențat și de filmele cu Al Capone, cât mai ales de **Nașul** lui Coppola, fără să aibă finețea analizei lumii mafiote și motivația psihologică a personajelor.

*

Și totuși, To a ajuns la performanța de a face un fel de commedia dell'arte cu gangsteri. Structural, seamănă și cu filmele lui Woody Allen, care sunt alambicate, epuizând toate relațiile și situațiile, ca în teoria probabilităților. Într-un film ca **Vicky Cristina Barcelona**, de pildă, Allen caută să prezinte cu umor toate relațiile erotice posibile. Așa cum face și To în materie de gangsteri. Mai puțin umorul, deși și el e prezent. Însă sub o formă mai rudimentară, pe măsura personajelor, care se vor a fi bestii

Scanned with CamScanner

simpatice. Şi un rol important îl are decorul. De aceea, am şi vorbit de commedia dell'arte. Cele mai multe secvenţe se petrec în interior, case obişnuite, hoteluri, vile, blocuri. Deci unde sunt uşi, camere şi holuri multe, personajele fiind într-un du-te vino continuu. Iar clarobscurul atmosferei măreşte gradul de suspiciune, de atac iminent. Orice urmăritor e urmărit şi orice naş îşi are naşul. E ca un joc de-a v-aţi ascunselea, care nu duce nicăieri. Miza este viaţa sau moartea. Şi acolo unde este vorba despre limita existenţei, există şi suspans. Moartea prin ea însăşi este marele suspans. La toate acestea se adaugă, normal, lupta pentru bani, în acest film fiind vorba de o tonă de aur. Însă cei patru prieteni se joacă de-a banii, aşa cum se joacă de-a moartea. Fiindcă ei au convingerea că sunt nemuritori. Filmul are ceva din **Cei şapte magnifici**, cu un final eroico-melodramatic, când soţia celui ucis de cei patru prieteni este lăsată să fugă şi să ajungă în posesia aurului, în timp ce ei mor pe baricade. În toată această nebunie apare şi un doctor care îi tot „repară" pe cei răniţi şi o prostituată, care îi fură banii. Sunt şi multe momente de prosteală. Acest gen de film are gratuitatea lui, e făcut ca să-l consumi în timpul proiecţiei ca pe o pungă cu popcorn. E distractiv până la limita suportabilului, fiindcă nu există decât violenţă. Cei mai buni spectatori ai acestui gen de film cred că sunt criminalii. La închisori astfel de pelicule au un mare succes defulant.

To, cu imaginaţia sa ingenioasă şi talentul său combinatoriu, ar putea să-şi depăşească condiţia, să facă şi filme de artă, dar numărul mare de filme comerciale pe care le-a făcut îşi pune amprenta şi pe un film ca **În exil**. Se simte din montaj neglijenţa legăturilor fine. Tehnica de filmare e rudimentară, excelează planul câmp-contracâmp, ca la telenovele. To plăteşte un mare tribut serialismului, producţiei pe bandă rulantă. Totul e direct, brutal, simplu, deşi o muzicuţă face trimitere la atmosfera din filmele western. El nu are fineţea unor legături ca la Clint Eastwood, de pildă, fiindcă nu există nici o raţiune în filmele sale, nici o motivaţie psihologică, personajele sunt otova, toate seamănă între ele, acţionează ca animalele care se pândesc, care se omoară unele pe altele, care nu-şi pun în joc decât perfidia şi viclenia. Mai apare şi un poliţist care spune că nu se amestecă fiindcă peste 24 de ore iese la pensie şi acum se află doar în trecere prin locul unde tocmai se întâmplă mascarul. Johnnie To ar putea fi considerat un Tarantino al Asiei, care adună toate clişeele filmelor cu gangsteri, western, kung fu etc.

Scanned with CamScanner

Semnătura lui To se regăseşte şi pe un alt titlu din selecţia Fest'Asia, **Triangle**, un thriller despre care organizatorii scriu că e „împărţit în trei felii, regizate de Ringo Lam, To şi Hark Tsui, cu un final sângeros demn de Tarantino". Evident că ei nu au văzut filmul, au scos-o din burtă. Chiar Laurenţiu Brătan mi-a spus că el nu a văzut toate filmele. Deşi se numeşte **Triangle/ Triunghiul** (2007), filmul nu are „trei felii", ci e o singură felie, o acţiune care povesteşte o relaţie în triunghi, un soţ înşelat, care, după ce descoperă că e încornorat, îi torturează pe cei doi amanţi. Mai este în joc şi o poveste de amanet, cu o piesă de aur dintr-un costum antic. Şi, normal, totul este sofisticat, încurcat, confuz, tras de păr, în maniera lui To, extrem de teatrală, plină de clişee spectaculare bine controlate de actorii pe care i-am văzut şi în celelalte filme. Poate de aceea ele par unul şi acelaşi.

Mai mult, aceste filme au fost selectate la Cannes şi la Veneţia, probabil ca o curiozitate. Quentin Tarantino ar fi spus despre **Election 1** că „cel mai bun film din 2005". Cel mai bun, în ce sens? Cu gangsteri, comercial, cu violenţă, fiindcă de artă nu poate fi vorba. Am văzut filme sudcoreene mult mai interesante decât filmele lui Johnnie To, care sunt o imitaţie a stilului lui Tarantino. Dar pe când filmele acestuia, precum seria **Kill Bill**, au o naturaleţe a povestirii, un farmec spectacular şi actoricesc, au o filosofie de viaţă şi o morală sui-generis, dar mai ales umor superior, filmele lui Johnnie To sunt rigide, artificiale, cultivând violenţa în sine. De altfel, toată selecţia din Fest'Asia a cuprins numai filme comerciale, exacerbând violenţa, excentricul, anormalul, tot ce este mai malefic în lumea asiatică, şi nici un film de artă, demn de numele unui festival. Semnificativ e însuşi filmul nordcoreean **Jurnalul unei şcolăriţe**, prezentat ca o curiozitate, aşa cum e ursul la bâlci, film la care ne vom referi într-o cronică specială.

Alte spectre asiatice

Fest'Asia a avut nu numai filme sudcoreene şi din Hong Kong, ci şi filme indiene şi chiar din Singapore, precum **My Magic** (2008), în regia lui Eric Khoo, selecţionat în competiţia oficială pentru Palme d'Or în 2008. Filmul povesteşte complicata legătură care se ţese între un tată, fost magician şi actual om de serviciu prin baruri, şi fiul său, un băieţel de 10 ani, care va prelua arta tatălui său, după ce acesta, ca să-i înlesnească un viitor mai bun copilului său, îşi reia vechea îndeletnicire pentru a câştiga

Scanned with CamScanner

mai mulţi bani. El ajunge însă să fie torturat până la moarte de un patron dement care încercă să vadă cât poate rezista la durere un magician. Latura melodramatică e dată de dorinţa copilului de a-şi regăsi mama, care îl părăsise demult pe magician, iar copilul nici n-o cunoştea. El fusese crescut de bunica lui, care însă a murit de curând şi copilul trebuia să-şi ia soarta în propriile mâini, fiind nevoit să-l îngrijească şi pe tatăl său, care dăduse în patima beţiei. Sunt şi alte elemente care apropie **My Magic** de producţia indiană. Fest'Asia a pendulat între indianisme şi americanisme, ca filmele din Hing Kong în special.

Chiar şi cel mai bun film al selecţiei, sudcoreeanul **The Chaser/ Chugyeogja/ Copoiul** (2008), în regia lui Hong-Jin Na, este o imitaţie evidentă, vulgarizată, încărcată de prostia poliţiei, a filmului lui Mel Gibson **Patimile lui Hristos**. Evident, de aici regizorul sudcoreean a luat numai violenţa. El a imaginat un caz de psihopat care a făcut un crucifix uriaş pentru o biserică din cartier, catolică, evident, şi, obsedat de bătăile cuielor, de rănile Mântuitorului, are o defulare criminală, devenind ucigaş în serie, omorând cu ciocanul şi dalta cu care a sculptat cruficixul, prostituate. Şi el omoară prostituatele unui fost poliţist, care acum e peşte, şi ajunge să-i plaseze fetele, fără să ştie, tocmai criminalului, pe care începe să-l caute, crezând că el le vinde, nu le omoară. Tot filmul e o urmărire de prindere şi dovedire a criminalului, în care elementul violenţei exagerate este în prim plan. E drept, apare şi contrapunctul, umorul, sub formă de gag, cu care e presărat din plin acest film. Este condiţia celui care produce în serie violenţă, care simte nevoia să se dufuleze. În cazul acestor filme, cum sunt şi cele ale lui Johnnie To, umorul nu este ce ar trebui să fie, o eliberare, ci o formă de pregătire a unei noi reprize de violenţe.

În fine, un alt film cu spectre, poate cel mai spectaculos, este **Alone/ Faet/ Singur** (2007), un horror cult regizat de Parkpoom Wongpoom şi Banjong Pisanthanakun, cunoscuţi pentru **Shutter**, despre care se spune că e cel mai premiat horror asiatic al tuturor timpurilor. Filmul a fost proiectat în cadrul secţiunii Focus Thailanda şi reprezintă, cum anunţau organizatorii, „highlight-ul Fest'Asia, în care publicul festivalului va putea urmări prestaţia remarcabilă a debutantei Marsha Wattanapanich, într-un dublu rol de zile mari". Aşa este. Premiat la toate importantele festivaluri de gen de la Los Angeles, Toronto, Hong Kong sau Siges, filmul spune povestea plină de senzaţii tari a gemenelor Pim şi Ploy. Gemene siameze, care nu pot trăi una fără alta. Ploy poartă

Scanned with CamScanner

ochelari şi e mai bolănviciasă. Când se întâmplă o dată să meargă la spital, deja adolescente fiind, amândouă se îndrăgostesc de acelaşi băiat, Wee, care le desena. Dar Wee răspunde numai la dragostea lui Pim, căreia începe să-i facă desene fără sora ei alături. Gelozia lui Ploy e atât de mare încât într-o zi îşi sugrumă sora, pe Pim.

Dar toată această poveste este un flashback, adică o aflăm din amintirile lui Wee. Primele informaţii sunt legate de Pim, care e sărbătorită de Wee şi alţi prieteni. Avem imaginea unei perechi fericite. Dar Wee primeşte un telefon şi află că mama lui este bolnavă, internată în spital. Cei doi pleacă din Seul, unde se aflau, şi merg în Hong Kong, locuind în casa unde Pim şi Ploy au copilărit. Tot timpul Pim pomeneşte de Ploy, considerându-se vinovată de moartea ei. În bătrâna casă începe să apară fantoma lui Ploy şi să nu-i dea pace lui Pim. Wee o duce la un prieten psihiatru şi ea începe un tratament, dar fantoma tot nu dispare.

O parte importantă din film se petrece în această casă, unde regizorii imaginează varii apariţii ale fantomei. Şi totul până când mama lui Wee, pe patul de spital, abia putând să mai respire, îi spune ceva despre ochelarii lui Ploy. El vine acasă şi găseşte ochelarii. Wee înţelege că ceva nu e în regulă. Iar după ce falsa Pim o omoară şi pe mama lui Wee, scoţându-i tuburile de oxigen, află că de fapt Ploy, din gelozie, a omorât-o pe Pim şi s-a dat drept Pim, ca să-i câştige dragostea lui Wee. Şi i-a câştigat-o. El a fost convins că Ploy e Pim. Scrisorile de dragoste pe care el le primea de la Pim, au fost de fapt scrise de Ploy. Neînţelegând de ce Wee o respinge, după ce atâta timp a iubit-o ca pe Pim, Ploy îl loveşte pe Wee, îl sechestrează şi dă foc la casă. Wee scapă şi în lupta cu Ploy dărâmă un dulap peste ea. În acel dulap va apare fantoma lui Pim şi o sugrumă, în timp ce tavanul în flăcări se prăbuşeşte peste acest dulap-sicriu.

Filmul este bine condus, pe această ambiguitate a identităţii gemenelor. Cheia subiectului pare a fi legenda care spune că în cazul gemenilor, dacă unul moare, e chemat şi celălalt lângă el în mormânt. Marsha Wattanapanich, care joacă dublul rol, realizează o performanţă actoricească. Scenariul poartă aceeaşi amprentă a stilului Hong Kong, o ţesătură arborescentă de întâmplări, toate permutările de situaţii în cazul ideii de gemeni. Desigur, performanţele stau în efectele speciale, în machiaj, lumini şi o muzică bizară. Dar şi în decor. Filmul are o unitate stilistică remarcabilă, ceea ce este o raritate printre filmele de gen.

Scanned with CamScanner

Unchiul Boonmee

Mare eveniment la cinema Studio, în buricul Capitalei, toată snobimea cinefilă prezentă la gala evenimentului „Les Films de Cannes a Bucarest", adică în premieră românească filmele premiate la Cannes în acest an! Vă dați seama, Cannes la București! Însă „la pomul lăudat să nu te duci cu sacul". Și nu m-am dus cu sacul, ci cu o curiozitate firească legată de faptul că președintele Juriului a fost marele cineast american Tim Burton, voiam să văd alegerea lui, mai ales că regizorului thailandez Apichatpong Weerasethakul (n.1970) îi mai văzusem un film la B-EST, **Syndroms and a Century** (2006), care m-a decepționat, fiindcă amestecă sexul cu Nirvana. Oricum, asemenea excentrisme vânează și Cannes, un festival compromis, care în ultimii ani dă premii pe anumite criterii politice. Dacă mai an am fost noi, românii, la rând, anul acesta a venit rândul Thailandei, chiar dacă filmul premiat cu Palme d'Or, **Loong Boonmee raleuk chat/ Unchiul Boonmee care își amintește viețile anterioare**, este o vulgarizare a tradițiilor budiste, o ironie la adresa mitologiei și chiar a muncii, cum ar fi scena în care unchiul Boonmee (Thanapat Saisaymar), un apicultor aflat pe moarte, arată că știe câteva cuvinte franțuzești de la muncitorii angajați din Laos, fiindcă sunt mai harnici decât localnicii. Da, dar mai sigur e că Palme d'Or i-a fost acordat pentru că Boonmee a ucis mulți comuniști. Asta e fala lui. Însă a ucis și multe musculițe. Fapt care e un păcat. Să ucizi oameni, fie ei și comuniști, nu-i un păcat, dar musculițe, furnici, gâze, gândaci și alte viețuitoare, e mare păcat! Superstițiile merg până acolo încât unchiașul nostru se trezește într-o seară, la cină, cu fantoma soției sale decedate și a fiului său dispărut, care apare sub înfățișarea unei maimuțe. Deci fantomele, în mitologia thailandeză, au înfățișarea unor urangutani cu ochii de foc, care luminează în beznă. Poate e o aluzie la ideea marelui Iluminat (Buddha), văzut cu un al treilea ochi în frunte. Un servitor al lui Boonmee se sperie, al doilea băiat al său la fel, ca și o mătușă aflată în vizită, pe nume Jen (Jenjira Pongpas). E sora decedatei, dar Boonmee o asigură că sunt fantome adevărate, nu deghizate, nu are de ce să se teamă. Oricum, el le invită la masă, căci le-o fi foame. Și începe un dialog între vii și fantome, ca la orice Casă de cultură marxistă. Mai mult, protejat de cele două spirite, Boonmee străbate jungla și ajunge la o grotă, unde crede el că a trăit prima viață pe acest pământ. Reîncarnarea, cu viețile anterioare, reprezintă o realitate, trăită

Scanned with CamScanner

aievea, de aceea poate regizorul nu se foloseşte de nici un efect special pentru fantome, ele sunt reale, ca şi cei vii. Dar filmul e lipsit de orice ingeniozitate. Nu este vorba despre originalitatea subiectului, care îl poate apropia de un documentar bun pentru Discovery, bun să ilustreze ideile unor Levi-Strauss sau Mircea Eliade despre miturile comunităţilor primitive din Asia, ci despre artă, despre faptul că acest film nu te convinge artistic, că nu-ţi oferă satisfacţii estetice, că e o decepţie din acest punct de vedere. O secvenţă pentru savanţi totuşi ar fi. Cea de la început, când un bivol se desprinde de funia cu care e legat şi pleacă în pădure, dar este apoi recuperat de stăpânul său, moment când apare o fantomă, cu ochii roşii, sticloşi. E fantoma bivolului? Aici ştiinţa trebuie să-şi spună cuvântul. Sau poate cei iniţiaţi în Budismul Theravada!

Mai există o secvenţă ciudată în acest film, care pare din alt film, un film indian: o prinţesă îl atinge pe unul din sclavii care o purtau pe umeri într-un fel de baldachin. Apoi ea coboară şi se duce la ochiul de apă format de o cascadă şi se priveşte în el. Se vede frumoasă şi tânără. Sclavul vine şi o sărută. Pe cine a sărutat, pe frumoasa din apă sau pe prinţesa bătrână şi urâtă, numai fiindcă e prinţesă? Dar sclavul o sărută din nou, apoi ea îl îndepărtează şi vrea să afle cine a făcut minunea, de a se vedea pe sine aşa de tânără şi frumoasă? Şi îi răspunde un peşte, un somn, care spune că el e regele apei. Atunci prinţesa îi dăruieşte toate podoabele de pe ea şi se scufundă în apă. Peştele îi intră între picioare şi o seduce. Evident, această scenă poate intra în antologia filmului erotic. Repet, e o secvenţă izolată, fără nici o legătură cu ceea ce am văzut până acum şi cu ceea ce vom vedea. E posibil ca acest film să fie o comedie. Dar nici măcar anecdotele nu te amuză, deşi poate o ironie a regizorului ar fi acolo unde ar fi trebuit să se termine filmul, adică la moartea lui Boonmee. El mai adaugă însă o secvenţă în care vedem două femei, pe mătuşă şi nepoata ei, cum numără banii (bahţii) de la înmormântare, scoţându-i din plicurile primite, cu numele donatorilor pe ele. E o scenă ca la nunţile noastre de mahala, care se lasă cu dar. Dar darul aici e la înmormântare. Poate că la ei moartea e ca o nuntă, oricum, e un cult al darurilor, fiindcă la un moment dat aflăm că mătuşa Jen i-a trimis sorii sale nişte lucruri şi, întrebată dacă le-a primit, ea confirmă. Această scenă mi-a amintit de filmul lui Iulian Mihu, **Lumina palidă a durerii**, când bătrânele din film trimit scrisori răposaţilor. Sigur,

Scanned with CamScanner

aici se merge şi mai departe, fiindcă cele două surori, cea vie şi fantoma, se află faţă în faţă şi au acest dialog. Dacă fiul lui Boonmee mai arată a fantomă, oricum, nu arată a om, sora mătuşii Jen arată a om. Şi ea îl ajută pe Boonmee să moară, stă lângă el ca o soră medicală, ba există şi un moment când Boonmee îmbrăţişează fantoma, adică fosta soţie, şi totul se petrece aievea, nici o clipă nu înţelegem de ce soţia lui e fantomă. Aşadar, nu găsim nimic fantomatic în acest film. Să fie credinţa lui Boonmee atât de puternică încât pentru el fantomele sunt oameni aievea? Cu misticismul te pui? Contrar religiei thailandeze, regizorul îşi permite să-l ironizeze pe Boonmee, fiindcă îi opune civilizaţia, opune superstiţiilor, prostiei superstiţiale, televizorul, personajele privind la televizor ca la un miracol. Iar filmul se termină în această notă, cum celălalt fiu al lui Boonmee, Tong (Sakda Kaewbuadee), care se călugărise, vine la mătuşa Jen care număra banii, se dezbracă de hainele călugăreşti, îşi face un duş, se îmbracă apoi civil şi le invită pe cele două femei la masa. Tânăra nu vine, ci numai mătuşa. Şi cei doi, mătuşa şi călugărul, ies pe uşă, în timp ce călugărul, mătuşa şi nepoata ei rămân în cameră să se uite la televizor. Cine a plecat, cei vii sau sosiile lor, fantomele personajelor care rămân? La restaurant nu ştii cine sunt, ei sau fantomele lor? Am revăzut finalul, e neinteresant filmat şi montat. Poate că pe Burton să-l fi prins latura experimentală a filmului şi găselniţa lui Apichatpong Weerasethakul, că oamenii ar avea un dublu, fantoma lor. De fapt, e ideea unui scriitor obscur, filmul fiind o ecranizare. Ideea ar fi că fantomele sunt reale. Ceea ce e o prostie. Ştiinţific, e de neacceptat, iar din punct de vedere estetic, repet, acest mod narativ e total neconvingător. Nu e mai breaz ca anecdotica din filmele româneşti.

Scanned with CamScanner

Lecția australiană

Săritura

Filmul australian **Săritura** (în original **Somersault**), produs în 2004, semnat de Cate Shortland, aduce foarte mult cu maniera „obstrucțiilor" lui Lars von Trier. Un film obsedant din punct de vedere vizual, localizat la poalele pârtiilor australiene, care își propune să reprezinte chiar o săritură interioară, descriind călătoria senzorială a unei fete, prin intermediul căreia ea învață adevăratul sens al iubirii, al familiei și al prieteniei.

Trăind împreună cu mama sa tânără și singură, Heidi (Abbie Cornish), în vârstă de 16 ani, lipsită de afecțiune adevărată, caută contactul fizic și emoțional care îi lipsește atât de mult în relații sexuale fără viitor. O ceartă cu mama sa o face pe Heidi să plece de acasă și să se ducă până la stațiunea de iarnă Lacul Jindabyne.

Odată ajunsă acolo, ea contactează un fost iubit, dar se găsește în situația de a se descurca cu bani puțini și fără slujbă. Când nu își caută de lucru, Heidi explorează împrejurimile, găsindu-și liniștea în uimitoarea frumusețe a naturii din jurul ei. O întâlnire întâmplătoare cu Joe (Sam Worthington), fiul unui bogat fermier local, duce la o relație complexă. Deși suspicios la început, Joe se simte atras de Heidi. Totuși, propriile lupte interioare îl împiedică să se arunce cu capul înainte în această relație, alegând în schimb să se retragă fără nici o explicație. Relația lui Joe cu Heidi schimbă percepția acestuia în ceea ce privește sexualitatea, clasa și viitorul său în Jindabyne.

Un rol important în acest film îl joacă, indiscutabil, clima, starea hibernală, care concură la calculul foarte rece, rațional, al unei relații între tineri, ca un fel de precauțiune nefirească, în contrast cu instinctul fierbinte și cu mintea nesăbuită pe care le cere de obicei dragostea.

Scanned with CamScanner

Un altfel de peşte

Dacă în **Elizabeth I** (1998), Cate Blanchett întruchipează ideea unei Mirese fecioare căsătorită cu poporul britanic, o ingenuă iniţiată în puterea de a fi o regină de temut, dimpotrivă, în **Little Fish** (2005), tradus la noi **Ia-o de la capăt!**, un titlu ce trădează sugestia finală a filmului, şi anume că, după aventurile prin care trece, la limita subumanului, eroina ar lua viaţa de la capăt, ceea ce nu e potrivit. De la care capăt bun, fiindcă ea nu l-a avut, nu l-a trăit? Este evident că nici regizorul Rowan Woods, care mizează suta la sută pe ambiguitate, pe stări angoasante, nu vrea să-şi explice din titlu filmul său, dimpotrivă, el face portretul unui grup de traficanţi de droguri din Sidney, care o au în centrul lor pe Tracey (Cate Blanchett), a cărei pasiune se împarte între droguri şi înot, de unde şi numele de „Micul peşte", care mai sugerează şi ideea că ea este o momeală pentru ceilalţi, fiindcă e frumoasă, sexy, şi toţi bărbaţii o doresc. Deşi încă tânără, Tracey e foarte maturizată de droguri şi de implicarea în jocuri periculoase, însăşi filmarea cu aparatul din mână, montajul iute, sărit, exprimă neliniştile şi complicaţiile existenţei nesigure în care trăieşte. Cate Balnchett face un personaj destrămat, complicat, damnat, greu de întors, care pare incapabil de a o lua de la capăt, mereu alunecos ca un peşte, nestatornic şi imprevizibil. Nu mai este regina-fecioară, ci regina-coruptă, regina-peşte, regina ratării. Dacă citeşti siniposis-ul în Cinemagia, zici că e vorba despre un alt film: „La 32 de ani, după patru ani de când a renunţat la droguri şi încearcă să se reabiliteze în ochii mamei sale, care munceşte din greu şi a crescut-o singură, Tracey şi-a propus să-şi deschidă propria afacere. Dar fostul ei prieten, Jonny (Dustin Nguyen), apare pe neaşteptate, fratele ei Ray (Martin Henderson) se ocupă cu treburi ilegale, prietenul de familie, Lionel Dawson (Hugo Weaving), are probleme cu drogurile... şi toate astea devin problemele lui Tracey. Visul ei se complică prin implicarea şefului mafiot Bradley (Sam Neill), iar rezultatele sunt dezastruoase. Încrederea mamei sale Janelle (Noni Hazlehurst) în Tracey este pusă la încercare, iar Tracey trebuie să se confrunte cu teama ei de a regăsi fericirea. Este o poveste despre familii. Despre minciuni. Şi despre a învăţa din nou să iubeşti".

De unde până unde „teama de a regăsi fericirea"?! Suntem atât de departe aici de fericire! Iar dacă ne imaginăm că în urmă cu patru ani

Scanned with CamScanner

Tracey a fost fericită, ne înşelăm cumplit, fiindcă era o fericire iluzorie, cauzată de droguri, nu o fericire reală. Ea trăieşte ca un om beat, care nu ştie ce-a fost, cine este, cine va fi şi ce vrea, deşi la un moment dat spune că ar vrea să aibă o afacere în care să nu mai depindă de nimeni. Dar oare poate, cu doar două mii de dolari cât zice că are puşi deoparte? De aceea, ca s-o recâştige, Jonny vrea cu orice preţ s-o ajute, să facă rost de bani, de 40 de mii de dolari, dar nu are altă cale, căci nu e bun de nimic altceva, decât să apeleze din nou la vechea practică, afacerea cu droguri. Sunt personaje care aspiră spre puritate, care vor să iasă ca peştele la suprafaţă şi să respire un alt aer, dar baza lor e şubredă. Ar putea fi iubirea, tăria ei fantastică, dar şi ea nu se mai leagă, Tracey nu mai ştie dacă mai vrea să reînnoade legăturile cu Jonny. Totul e alunecos, el este înconjurat de un fals mister, lumea asiatică din care face parte (e vietnamez) nu poate să-i ofere garanţia că ar putea avea o altă viaţă, lipsită de griji şi de minciuni. Aşa cum şi personajul Lionel este semnificativ pentru această lume. E la capătul puterilor, dar vrea să termine „curat", lăsându-şi casa moştenire lui Janelle, cu care a trăit, dar e posibil să fi trăit şi cu Tracey, oricum, recunoaşte că a corupt-o. E o relaţie în triunghi foarte dubioasă. Filmul conţine două poveşti, povestea prezentă, ceea ce vedem, şi povestea bis, cum ar spune D.I. Suchianu, adică ceea ce ne închipuim noi, spectatorii, că a fost. Regizorul ne sugerează o realitate trecută care s-a tot degradat, până la forma ei actuală, derizorie, care va sfârşit în moarte sau în păcat. În pofida unei imagini alerte şi alambicate, ni se oferă un conţinut foarte teatral. Din acest punct de vedere, **Little Fish**, după un scenariu de Jacquelin Perske, seamănă izbitor cu lumea lui Tennessee Williams, în orice caz Tracey e un personaj asemănător cu Blanche din **Un tramvai numit dorinţă**.

Evident că **Little Fish** este şi un film despre minciuni, dacă ne gândim că Tracey vrea să înşele băncile să-i acorde un împrumut sau că Jonny o tot minte, spune că e „curat", că este agent de bursă şi nu face decât tot ceea ce făcuse şi înainte, e traficant de droguri, implicându-l şi pe Ray, dar trăgând-o şi pe Tracey din nou în mocirlă, în ticăloşia unei existenţe murdare, din care nu mai poate ieşi, aşa cum face şi Lionel, care din nou o implică în vechea poveste, cerându-i să-i cumpere droguri şi sfârşeşte cu o supradoză, după ce îl ucide pe Bradley, în urma unei dispute absurde. Toţi aceşti oameni drogaţi sau care se ocupă de droguri fac parte parcă din altă planetă, vorbesc un limbaj numai de ei înţeles,

Scanned with CamScanner

trăiesc într-o nebuloasă existențială, pe care regizorul se străduieşte să o creeze şi reuşeşte de minune. Filmul **Little Fish** aminteşte de **Trainspotting** al lui Danny Boyle, intră în aceeaşi categorie tematică, fiind vorba de peşti care se zbat pe uscat.

Scanned with CamScanner

Lecția austriacă

De la Bach la Freud

Cel puțin jumătate din acest film, **La pianiste** (2001), tradus la noi **Profesoara de pian**, care a fost încununat cu numeroase premii, în primul rând cu Marele Premiu la Cannes, în 2001, trăieşti ca la un concert simfonic, totul este muzică, poezie, te încântă Erika, profesoara de pian, lecțiile ei, concertul din Bach pe care îl dă în casa unui mare iubitor al muzicii şi colecționar de instrumente vechi, te cucereşte superioritatea ei doctă, te nedumereşte doar relația încordată cu mama ei, furiile pe care i le declanşează pianistei psihologeala bătrânei sale mame. Într-o seară, când o iscodeşte unde a fost timp de trei ore, de la ultima lecție şi până a intra în casă, chiar o pălmuieşte, determinând-o pe Erika să-şi bată mama. Abia mult mai târziu aflăm ce sunt cu toate aceste întârzieri, când regizorul Michael Haneke, care a adaptat pentru ecran romanul lui Elfriede Jelinek **Pianista** (1983), ne dezvăluie o altă față a personajului său: aparent pura, inocenta, cultivata şi rafinata profesoară de pian, specialista în Schubert şi Schumann, e voyeuristă, frecventează adică un loc unde se dau filme porno sau rătăceşte într-un parking, unde se masturbează la vederea a doi tineri care fac dragoste într-o maşină. Iar într-o seară, se închide în baia de acasă şi îşi provoacă dureri vaginale cu o lamă.

Intrăm deodată din lumea muzicii în lumea libidoului, de la Bach sărim la Freud, la complexele sexuale ale unei domnişoare bătrâne. Nu întâmplător acțiunea filmului se petrece la Viena, locul unde Freud şi-a întemeiat teoria sa, psihanaliza. Având o viață personală reprimată de conduita rigidă a meseriei sale, dar şi de tirania mamei, fapt inspirat chiar de relația lui Jelinek cu mama sa, profesoara evadează într-o zonă sadomasochistă, căutând secrete plăceri sadice, aşa cum este şi scena când îi pune sticlă pisată în buzunarul hainei unei eleve de-ale ei, Anna,

Scanned with CamScanner

care se va tăia la mână, ratând un concert. Dar boala Erikăi este incurabilă, nevindecabilă, cum se dovedeşte atunci când în viaţa ei intră Walter, un bărbat tânăr, frumos şi talentat, care îi devine elev şi se îndrăgosteşte pasional de ea. Felul cum se comportă profesoara cu elevul ei în intimitate este la fel de anormal, impunându-i un raport umilitor, de despot erotic, el fiind ca un animal de folosit. În actul sexual, el trebuie să fie pasiv, iar ea activă. Să fie mereu deasupra, ca Isabella din **Woman in Top**. Aşa se

Scanned with CamScanner

întâmplă când fac sex oral în toaleta Conservatorului. Dar mai apoi, această relație culminează cu niște condiții pe care i le pune Erika pentru a se lăsa iubită. Într-o scrisoare îi dezvăluie care sunt aceste condiții, cât și viața ei intimă de sadomasochistă, cerându-i să o tortureze, luându-l chiar la ea acasă și arătându-i toate instrumentele torturii pe care le pregătise într-o cutie. Ca în bestiarele evului mediu, trebuia s-o lege cu funii, cu lanțuri, și s-o bată, s-o lovească peste față și corp. Cele citite îl dezgustă pe Walter și pleacă speriat. El nu vrea sa intre în acest joc de „legături periculoase". Dar ea îl caută la patinoar, unde el practica hokey-ul, și, într-un vestiar, îl agresează sexual din nou, terminând într-o baie de vomă.

Voma este, de altfel, un laitmotiv al acestei părți a filmului. Totul devine oribil, morbid, aceste scene lubrice se petrec în liniște, în banda sonoră nu mai auzim nici un zgomot, muzica a fost uitată, sunetele care ne învăluiau la început au dispărut, acum nu mai avem decât un caz patologic, un fenomen grețos, la limita suportabilului. Și cum se termină povestea? Walter, tânărul bărbat umilit, vine la Erika acasă într-o seară și, după ce o izolează pe mama ei într-o cameră, începe să o trateze pe femeia dorită ca în scrisoare, adică o bate crunt și o violează, în pofida voinței ei, care primește tot acest măcel ca un sloi de gheață, nemișcata, total pasivă. S-a prefăcut sau s-a trezit la realitate? A doua zi avea concert. Știa că el va veni. Așa că își pune un cuțit în geantă, dar, la vederea lui Walter, are o reacție la fel de surprinzătoare, scoate cuțitul și se rănește pe sine, părăsind apoi clădirea unde urma să cânte. Se va sinucide sau va continua viața dublă, de profesoară model, admirată pentru talentul ei, dar care în ascuns se masturbează?!

Uluitor este jocul Isabellei Huppert, traumatizant, hipnotic, obsesiv, un joc predominant facial, ca o mască de sfinx, care ascunde mistere de nedezlegat, precum chipul premiantei cu Nobel, Herta Müller. Poate numai în filmele lui Bergman, **Persona**, **Strigăte și șoapte** și alte filme freudiene să mai găsim asemenea personaje. Dar nici acolo. Nici măcar în filmul următor al bavarezului Michael Haneke, **Le temps du loup** (2003), tradus la noi **Vremuri de restriște**, un fel de dramă apocaliptică, de Codex Regius, ce vrea adică să creeze atmosfera de dinaintea sfârșitului lumii, în care Isabelle Hupert joacă rolul unei mame care se luptă, după ce i-a fost ucis soțul, să-și salveze cei doi copii de la dezastrul iminent, de la panica supraviețuitorilor într-un spațiu deșertic, al cetii și cadavrelor. Dar acest

Scanned with CamScanner

film post-apocaliptic nu convinge, deşi trebuie luat ca un experiment de imagine (Jürgen Jürges). Nici actriţa nu are o partitură clară.

Dimpotrivă, în **Pianista** ea dă viaţă unui personaj complex, face un rol impecabil, deşi morbid, inuman, la limita ororii, rol accentuat şi de relaţia masturbatoare cu mama ei (Annie Girardot), cu care doarme în acelaşi pat, ca în scena declanşată, zice Erika, de faptul că i-a zărit mamei „părul sexului". Desigur, toate aceste scene te deprimă, cum l-au deprimat şi pe tânărul Walter (Benoit Magimel), rănit în orgoliul său. E un caz izolat, îţi zici, cu speranţa că este aşa, că sadomasochiştii nu sunt un fenomen social, deşi nu întâmplător ni se oferă şi montarea similară de la „Odeon" cu **Marchizul de Sade**, iar domnişoare care îmbătrânesc pe la concerte sunt destule şi pe la noi, dar nu se poate să nu te uimească ştiinţa cu care regizorul austriac şi-a mânuit povestea, cu care ne introduce în patologia sadomasochismului, proiectându-ne în subconştient un personaj memorabil. Iată de ce aşteptăm plini de curiozitate să vedem ultimul film al lui Haneke, **The White Ribbon**, considerat favorit la Oscar pentru cel mai bun film străin.

La limita rizibilului

Cât de riscant este genul „film european", pe care încearcă să-l impună Festival Filmului European, o dovedeşte pelicula austriacă **Dunărea**, subtitrat şi Donau, Duna, Dunaj sau Dunav, fiindcă este povestea ultimei călătorii pe Dunăre, de la Viena până la Marea Neagră, a unui vas de croazieră, a unui hotel plutitor, pe care se află oameni de diferite naţionalităţi, inclusiv români. Însăşi călătoria are un traseu care implică mai multe ţări, ideea de multinaţionalitate.

Acţiunea filmului este plasată după războiul iugoslav, după destrămarea fostei Iugoslavii, prezentând şi consecinţele bombardării Serbiei de către americani, cum ar fi imaginea podului distrus de la Novi Sad. Pelicula este rezultatul unei colaborări multinaţionale, cu scenarist austriac, operator polonez, compozitor slovac, cu actori din toate ţările riverane Dunării, iar regizorul este sârb: Goran Rebić. Filmul se vrea o *„meditaţie asupra curgerii timpului, prilej pentru explorarea peisajului spectaculos şi a specificului cultural al fiecărei ţări"*, cum sună reclama lui.

Scanned with CamScanner

Ar fi fost frumos să fie așa. Dar care este „specificul cultural" al țării noastre când vaporul intră pe teritoriul României? Un țigan și trei pirandele se roagă la Porțile de Fier să fie luați pe vapor. Sunt acceptați, dar încep să se dea în stambă, să cânte, să danseze, să intre în viața celorlalți, ba una din țigănci se culcă pe bani, iar la plecare își „uită" în fața unei cabine puradelul cu care urcase pe vas. Evident, copilul va fi înfiat de o pasageră mulatră, care se căsătorește cu un emigrant român (Florin Piersic jr.), care își duce mireasa și copilul adoptiv acasă, spre bucuria părinților săi, dar mai ales a bunicii, care e artist popular, pictând berze pe pereții casei!

Toate episoadele filmului sunt la limita rizibilului, un amestec de povești false, inventate, incredibile, cum e povestea coșciugului în care se află trupul neînsuflețit al unei atlete din România, care ar fi avut cu căpitanul vaporului un copil, pe Mihail, dar, când acesta apare în carne și oase, tatăl nu-l recunoaște, deși tot satul din mijlocul Deltei îl recunoaște și-l primește cu voie bună la praznicul mamei lui, după ce coșciugul fusese aruncat în Dunăre. Poveștile se întretaie la fiecare escală pe care o face vaporul: când una se termină, alta începe. Ideea nu e rea, dar materializarea ei e decepționantă. Filmul ilustrează perfect eșecul acestui gen, pe care organizatorii l-au numit „film european".

Coincidențe fatale

Filmul austriac **Revanșa** (2008), în regia lui Götz Spielmann, este un policier social, având drept miză apărarea vieții. Realizarea este impecabilă, o lecție de cinema, privind decupajul regizoral, dialogurile, interpretarea.

Alex (Johannes Krisch), șoferul unui boss de bordel, este îndrăgostit de Tamara (Irina Potapenko), o ucraineancă, una dintre prostituatele bordelului. Când boss-ul îi propune Tamarei, pentru a o scăpa de datorii, o avansare într-un apartament de lux, vizitat de cei care nu agreează bordelul, Alex se hotărăște să jefuiască o bancă din provincie pentru a-și scoate prietena din cercul vicios al datoriilor și al prostituției forțate. În ziua când cei doi fug de la bordel, Alex face și spargerea, lăsând-o pe Tamara în mașină să-l aștepte. El execută jaful, cu un pistol fără gloanțe și cu o cagulă pe față, în timp ce Tamara este chestionată de un polițist, pe nume Robert (Andreas Lust). Alex apare, îl somează pe polițist, îl

Scanned with CamScanner

pune cu burta la pământ, apoi se urcă în maşină şi demarează. Poliţistul se dezmeticeşte, scoate pistolul şi trage în urma lor, ucigând-o pe Tamara. Alex e distrus. Abandonează maşina într-o pădure şi pleacă pe jos, ajungând la un unchi de-al său, la care venea din când în când să-i taie lemne. Acum are prilejul să-i taie toate lemnele.

Aici încep coincidenţele fatale. Unchiul, foarte credincios, este vizitat de o vecină, Susanne (Ursula Strauss), care nu e altcineva decât soţia lui Robert. Se creează o relaţie stranie între Susanne şi Alex. Cum Robert nu putea face copii, Susanne va rămâne însărcinată cu Alex. Ea descoperă şi de ce Alex se află aici. Ca s-o răzbune pe Tamara, să-l omoare pe Robert.

În final însă, după o întâlnire semnificativă cu Robert, el va arunca pistolul în lac, Susanne îi dă vestea fericită lui Robert, iar Alex va rămâne în casa unchiului său, care era pe moarte şi trebuise să-l interneze urgent la spital. În subtextul acestei poveşti dramatice, tipice şcolii germane, bine dirijate de Spielmann, cu o precizie specific nemţească, se află drama lui Robert, acuzat de poliţie că a ucis un om, deşi el trăsese în anvelopele maşinii. Nici jaful nu este ţinta acestei istorii, ci accidentul mortal, la care se adaugă şi dorinţa absolută a Susannei de a avea un copil. Ea nu-l părăseşte pe Robert, deşi se trezeşte concediat, ci pe Alex, după ce l-a folosit în scopul său.

Un film ca o demonstraţie matematică, rece, în care până şi viaţa este o necunoscută dintr-un calcul, lipsit de orice sentimentalism. O altă şcoală de film ar fi transformat această poveste într-o melodramă.

Monştrii lui Haneke

Festivalul Filmului European, ediţia 2010, s-a deschis, la ProCinema, cu filmul lui Michael Haneke, **Das Weisse Band/ Panglica albă** (2009), o coproducţie austriaco-germano-franco-italiană, film încununat cu Palme d'Or la Cannes. Premiera românească a acestui film a fost precedată de o prezentare total şuie: un individ ras în cap şi cu fular la gât a început să bată câmpii, să ne spună, de pildă, că preşedintele onorific al festivalului e regizorul Radu Jude, dar care n-a putut veni. De ce n-a putut veni? A căzut în cap? Dacă nu a putut veni, atunci de ce a mai fost numit preşedinte? Au putut veni sute de oameni, numai number one al evenimentului, nu! Bravos, organizatori! Apoi chelosul, ca să dreagă

Scanned with CamScanner

busuiocul, l-a invitat pe scenă pe directorul ICR, un Patahârb cu papion, boțit la chip ca o zvastică, precum pasărea ucisă din filmul lui Haneke, hârb care a luat-o și el razna, fără să înțeleagă evenimentul pe care îl deschide. I-a salvat pe acești doi handicapați ambasadorul Forumului Cultural al Austriei, care sprijină evenimentul și care a prezentat situația filmului european, cu date prețioase, cu statistici, arătând, de pildă, că România stă cel mai prost din Europa la numărul de săli de cinema. Evident, oaspetele a făcut diferența, dar probabil că Patahârb e departe de a sesiza cât de penibil a fost comparativ cu prestația domnului ambasador.

În primul rând, ceea ce trebuie să înțeleagă el și alții ca el este faptul că e greșit să i se spună acestui eveniment, festival. Nu este vorba despre nici un festival, fiindcă nu e nici o competiție. Este o selecție de filme europene, o piață de desfacere, o încercare de a contracara dominația filmului american. Mai corect era să se spună Zilele sau Piața filmului european, fiindcă ar fi marcat scopul acestui fel de eveniment. Fiindcă realitatea celorlalte ediții ne-a arătat că publicul nu prea se îndreaptă spre sălile unde sunt programate filme europene. Iar în acest an se difuzează nu mai puțin de 56 de filme reprezentând toate țările europene, inclusiv România!

Revenind la filmul lui Haneke, putem spune din capul locului că este vorba despre o dramă ce anunță primul război mondial. Este povestea unui sat protestant din nordul Germaniei, bazată pe amintirile învățătorului (Christian Friedel). El este și dirijorul corului bisericii, în care cântă copiii doctorului (Rainer Bock) și ai preotului (Burghart Klaussner), copiii moșierilor, un baron (Ulrich Tukur) și soția sa (Ursina Lardi), și ai țăranilor. În sat încep să se întâmple accidente misterioase care capătă din ce în ce mai mult caracteristicile unei pedepse rituale. Avem o analiză rece a unei comunități germane într-o perioadă a autorității absolute și a principiilor morale foarte stricte. Haneke ne prezintă consecințele unui anumit tip de educație, cum bine preciza și dl. ambasador. O mare conflagrație mondială este anunțată de ceea ce se petrece într-un loc oarecare. De la un mic focar la unul planetar. De la accidentul unui doctor care vine acasă și cade de pe cal la asasinarea Arhiducelui Ferdinand la Sarajevo. Și în familiile din satul respectiv are loc un continuu război, între copii și părinți. Copiii seamănă izbitor cu părinții lor, care sunt brutali, răi, egoiști, intoleranți. Personajele pe care ni le prezintă Haneke sunt, evident, rudimentare. Ca în **Ion** al lui Rebreanu. Aceleași

Scanned with CamScanner

dispute pentru pământ, pentru supraviețuire, majoritatea sătenilor lucrând pe moşia baronului, trăind într-o sărăcie lucie, care pe unii îi determină să se spânzure.

Doar naratorul, învățătorul, care povesteşte întâmplările din sat, inclusiv dragostea sa pentru Eva (Leonie Benesch), pare o figură mai senină, restul fiind învăluite într-un permanent mister. Ba am putea spune că în contextul general al filmului, apăsător, cu personaje grobiene, pline de complexe, povestea de dragoste este ca o oază, desfăşurată după un întreg registru romantic, căci el o salvează pe Eva după ce este dată afară de baroană, unde lucra ca bonă, acuzând-o că nu l-a supravegheat suficient pe fiul ei, care a fost molestat. În lumea aceasta vicioasă şi viciată, doar învățătorul a mai rămas moral, fapt care se vede şi din gestul său de a o cere în căsătorie pe Eva de la părinții ei. Scena este antologică.

*

În filmul **Panglica albă**, difuzat în aceste zile şi pe piața românească, regizorul german Michael Haneke mizează pe o zonă de continuu mister, începând cu raportul dintre părinți şi copii, dintre moaşă şi doctor, dintre baron şi soția lui, totul învârtindu-se în jurul unei anchete legate de batjocorirea lui Sigi (Fion Mutert), copilul baronului, şi a lui Karli (Eddy Grahl), un handicapat. O plasă de relații ancestrale, cu accente actuale, se derulează într-un permanent clarobscur, care, pe durata destul de mare a filmului (145 minute), devine sufocant, apăsător. În prim plan se află legile satanice ale unui preot, care îşi educă droaia de copii sub un regim de austeritate pre-nazistă. De pildă, ca unul dintre copii, aflat la vârsta dificilă a pubertății, să nu se masturbeze, îl leagă noaptea, cu nişte funii, de marginea patului. Când are loc un incendiu, copilul se trezeşte astfel imobilizat, cu mâinile legate. Preotul anticipează, categoric, prin figura sa rigidă, holocaustul de mâine. E o minune când celui mai mic dintre copii îi permite să ajute o pasăre rănită. Metoda pastorului se bazează pe principiul „panglicii albe", care simbolizează inocența, puritatea. Copiii trebuie să poarte la braț această panglică albă, pentru a le aminti în orice clipă că trebuie să nu greşească, să nu fure, să nu mintă, să nu încalce poruncile sfinte, să nu iasă din cuvântul părinților, să nu păcătuiască. Numai când reuşesc să ducă o viață neprihănită, plină de virtute, panglica va fi luată. Haneke realizează acest contrast filmând pe peliculă alb-negru, într-o permanentă tonalitate întunecată, față de albul zăpezii dominant în partea a doua a poveştii. Filmul are o picturalitate

Scanned with CamScanner

impresionantă, marcată prin grija colosală pentru detaliu, pentru amănunt, ca în pânzele unor renascentişti ca Holbein, Cranach sau Dürer.

Totul este bizar în acest film, iar modul de prezentare a oricărui detaliu este bazat pe mister, de la aşteptarea continuă a personajelor, stăpânite de un freamăt indecis, la atmosfera care se petrece în spatele uşilor închise. O permanentă suspiciune planează asupra copiilor, părinţilor, a notabilităţilor şi ţăranilor, cât şi a relaţiilor dintre ei. Orice se întâmplă în sat, se află, se comentează, cade ca un blestem pe capul tuturor. Dar mai ales problemele care apar în casa baronului se răsfrâng asupra satului întreg. Când baroana îi mărturiseşte baronului că a cunoscut un alt bărbat în Italia, de unde a recrutat-o şi pe noua bonă, cerul se întunecă. Natura se raportează la stările personajelor. De unde un fel de misticism bazat pe obiceiuri preconcepute. Nu lipseşte din acest spectru şi o fată cu premoniţii, căci tot ce visează, şi visează numai rele, se împlineşte. Iar răul care bântuie în sat pare un fel de pedeapsă ritualică, de parcă cineva ascuns urmăreşte într-adins să introducă panica printre oameni, de la molestarea copiilor la incendierea moşiei (ca în **Răscoala** rebreniană), de la masacrarea verzelor din grădina baronului la uciderea canarului din colivia aflată în biroul preotului, pe care îl omoară chiar fata lui, Klara, un fel de sacrificiu sub formă de zvastică. Klara este jucată remarcabil de Maria-Victoria Drăguş, deci o tânără cu nume românesc.

Treptat, observăm că tot răul are drept cauză o sursă de mortificare vicioasă, o abatere de la natură. Aşa cum ne anunţă naratorul, care dă de capătul misterului, răufăcătorul principal este chiar doctorul şi o femeie care are grijă de el şi de copilul lor, doi retardaţi, cum spune ea, deşi doctorul fusese căsătorit şi avea doi copii, un băiat şi o fată, pe care o va corupe în stilul practicat de Haneke în alt film emblematic al său, **Pianista**. Parcă de aici împrumută şi în **Panglica albă** toţi microbii viciului, ai răului, ai monstruozităţii. O lume adolescentină, îmbătrânită înainte de vreme, care trăieşte sub spectrul apocalipsei, ca în dialogul despre moarte dintre cei doi copii ai doctorului. Nu departe sunt figurile şi vârsta unora dintre băieţi de asasinul bosniac al Arhiducelui Ferdinand. O lume adolescentină rea şi vindicativă. Satul trăieşte sub un regim de teroare. Din acest punct de vedere, **Panglica albă** seamănă cu filmul **Toba de tinichea** al lui Volker Schlondorff. În ambele filme, ni se prezintă cauzele care au generat fascismul şi ascensiunea lui. O prefigurare nu doar metaforică.

Scanned with CamScanner

Încă un caz patologic

Lumea e plină de monştri. Iar cineaştii nu se dau în lături să scoată la lumină un caz mai monstruos decât altul. Nici selecţionerii de la Cannes nu se lasă mai prejos, aleg doar filme cât mai şocante. După cum nici spectatorii nu sunt imuni la aşa ceva, dimpotrivă. Un astfel de caz vedem şi în **Michael** (2011), unul dintre cele mai controversate filme ale Cannes-ului 2011. Regizorul austriac Markus Schleinzer abordează un subiect incomod: pedofilia.

Personajul central este Michael (Michael Fuith), un bărbat de 35 de ani, care pare să ducă o viaţă absolut normală. Are un serviciu, prieteni şi merge în vacanţe la schi. Ba, pentru meritele sale, este avansat şef de birou. Totul pe din afară este perfect. Ca în **Pianista** lui Haneke. Însă în subsolul casei sale se află închis Wolfgang, un băiat de 10 ani pe care Michael îl răpise şi îl ţine captiv pentru plăcerile proprii.

Micheal este un tipicar din cale-afară. Curăţenia este pe primul plan. Regizorul nu ne arată nici o scenă pedofilă, doar ne sugerează. Ceea ce e şi mai cumplit. Categoric, Michael este un caz patologic. Ca şi societatea în care trăieşte şi îl promovează, care nu observă anomaliile lui. Nici familia sa, mama şi sora, căsătorită, nu bănuiesc nimic. Chiar şi atunci când Michael e lovit de o maşină şi i se pune un picior în ghips, familia nu e lângă el. Noi ne gândim numai la Wolfgang, cum rezită în captivitate, în beznă, fără mâncare?

Ne punem astfel de întrebări, fiindcă filmul este tratat în cheie realistă, nu este o ficţiune, de aceea totul pare fals şi neverosimil. În aparenţă, Michael se prezintă impecabil, e un funcţionar model, ca şi în intimitate, de altfel. Nu are decât două sau trei gesturi, mici scăpări, prin care descoperim un bolnav psihic. El are o tentativă de a răpi un alt băiat, ca să ne dăm seama cum a procedat şi cu Wolfgang, pe care îl minte că l-au părăsit părinţii.

Totuşi Schleinzer nu face decât să povestească cât mai logic şi fidel un caz divers, nu are rafinamentul artistic al lui Haneke, deşi împrumută de la marele regizor austriac acelaşi stil sumbru. Nu are însă nici o tentativă artistică. Nici psihologică măcar. De pildă, nici o clipă nu priveşte întâmplarea din perspectiva victimei. Totuşi a avut ideea să-l aleagă bine pe copil, care are un chip de înger, e blond, arian pur sânge, nu vreo faţă colorată, vreun metis, vreun copil necăjit. În acest fel

Scanned with CamScanner

mărește monstruozitatea captivității. Copilul este ținut în întuneric și Michael aprinde lumina numai când coboară el în beci. Îi aduce tot felul de cadouri, îl invită uneori sus, la el în sufragerie, să mănânce acolo, apoi îl lasă să se uite la televizor, dar îl închide imediat când se spune că sunt o mie de copii răpiți pe an!

Wolfgang are câteva izbucniri, din care înțelegem tortura sub care se află. În final, după ce Michael vine din vacanța de Crăciun, unde are o relație cu o cabanieră, din care reiese impotența lui, este întâmpinat de Wolfgang cu apă clocotită. Băiatul își pregătise atacul. Presupunem că a auzit când a revenit Michael. La aragazul din camera sa încălzește repede o cratiță cu apă, apoi îl așteaptă cu apa clocotită, pe care i-o aruncă lui Michael în față, exact când el intră fericit și triumfal, cu un nou cadou. Opărit, orb, înnebunit, Michael își pierde total controlul, dovadă că se urcă la volanul mașinii să meargă la spital. Dar la prima cotitură intră în derapaj, mașina se răstoarnă, iar el se accidentează mortal.

Micheal e înmormântat, e pomenit, preotul face din el un înger luat de Dumnezeu la sânul Său atât de repede, prematur, fiindcă avea nevoie de un astfel de model uman, timpul trece și, într-un târziu, mama lui Michael, împreună cu ginerele ei, merge să vadă casa, să-i dea lui o parte din haine, și descoperă ușa secretă. O deschide și... nu mai vedem reacția ei, ecranul devine negru. Oare băiatul, Wolfgang, mai trăiește?!

Astfel de filme sunt cazuri patologice, ne arată foarte limpede cum filmul european e condamnat la un realism al faptului divers, ca și filmul românesc. Arta e în altă parte.

Scanned with CamScanner

Lecția belgiană

O comedie trăsnită

Festivalul Internațional de Film Independent „Anonimul" a organizat la cinema „Studio" o retrospectivă a ediției a III-a, în care am putut vedea filmele premiate, precum marocanul **Heaven's Doors/ Porțile Paradisului**, care a obținut Trofeul festivalului și premiul pentru imagine, apoi belgianul **L'Iceberg**, încununat cu premiul special al juriului, ca și pidosnicul **Legături bolnăvicioase**, care arată obediența juriului față de Cerceluș de la TVR, cât și iranianul **Offside**, cu premiul de regie pentru Jafar Panahi, dar și un program cu scurtmetraje premiate.

Aisbergul (2005) a primit și premiul publicului, un premiu meritat, pe măsura unei comedii absurde, tratată în maniera lui Jacques Tati, adică din cadre fixe, în care are loc mizanscena propriu-zisă, intrarea și ieșirea personajelor din cadru făcându-se după maniera teatrului de păpuși sau a desenului animat. Și subiectul este trăsnit: Fiona este director la un fast-food, are un soț și doi copii, totul e perfect pentru ea până în ziua când, din greșeală, rămâne o noapte întreagă închisă în congelatorul magazinului, șoc care declanșează în ea un fel de pasiune pentru frig și gheață, visând la un magnific aisberg. Într-o dimineață își părăsește familia și pleacă în căutarea aisbergului. Descoperă un marinar singuratic, cu care își va atinge ținta, dar vor naufragia, ca și soțul Fionei, venit să-și recupereze nevasta. Cei trei naufragiați vor fi salvați însă de o femeie eschimos, care își va găsi în marinar perechea.

Povestea are puține cuvinte, totul se bazează pe jocul trăsnit al actorilor, în special al eroinei, care este chiar regizoarea filmului, Fiona Gordon, alături de soțul ei, Dominique Abel, și de Bruno Romy. Ceea ce șochează este urâțenia oamenilor din film, de regulă trecuți de vârsta a treia, toți atinși de senilism. Filmul mai poate fi apropiat de maniera absurdă

Scanned with CamScanner

a lui Mr. Bean, dar şi de **Idioţii** lui Lars von Trier, şi nu mai puţin de un alt film belgian trăsnit, **Încotro bate vântul?**, al lui Tom Barman, în care, într-adevăr, nimeni nu pare să cunoască răspunsul la această întrebare, după cum nici mulţi români nu ştiu să răspundă dacă a fost sau n-a fost revoluţie în România, cum ne întreabă tânărul Porumboiu.

Un nominalizat la Oscar

La conferinţa de presă care a precedat vizionarea filmului său **Le maître de musique/ Profesorul de muzică** (1988), regizorul belgian Gérard Corbiau, membru al juriului B-est 2007, a făcut o prezentare a filmului belgian, considerând că succesul cinematografiei belgiene din ultimii ani, într-o ţară cu o tradiţie nu foarte dezvoltată în domeniu, se explică prin succesul cinematografiei francofone şi a filmului european în general. De aceea, el a declarat: „Mă consider un realizator european, dar sunt de formaţie belgian, am învăţat de la maeştri belgieni, însă, categoric, mă simt european, producţiile mele sunt europene". Şi mai departe: „**Profesorul de muzică** a fost poate primul film belgian care a avut un succes mondial. La noi, în Belgia, se face un cinema variat, original, care aduce lucruri noi, dar este în acelaşi timp dificil de produs".

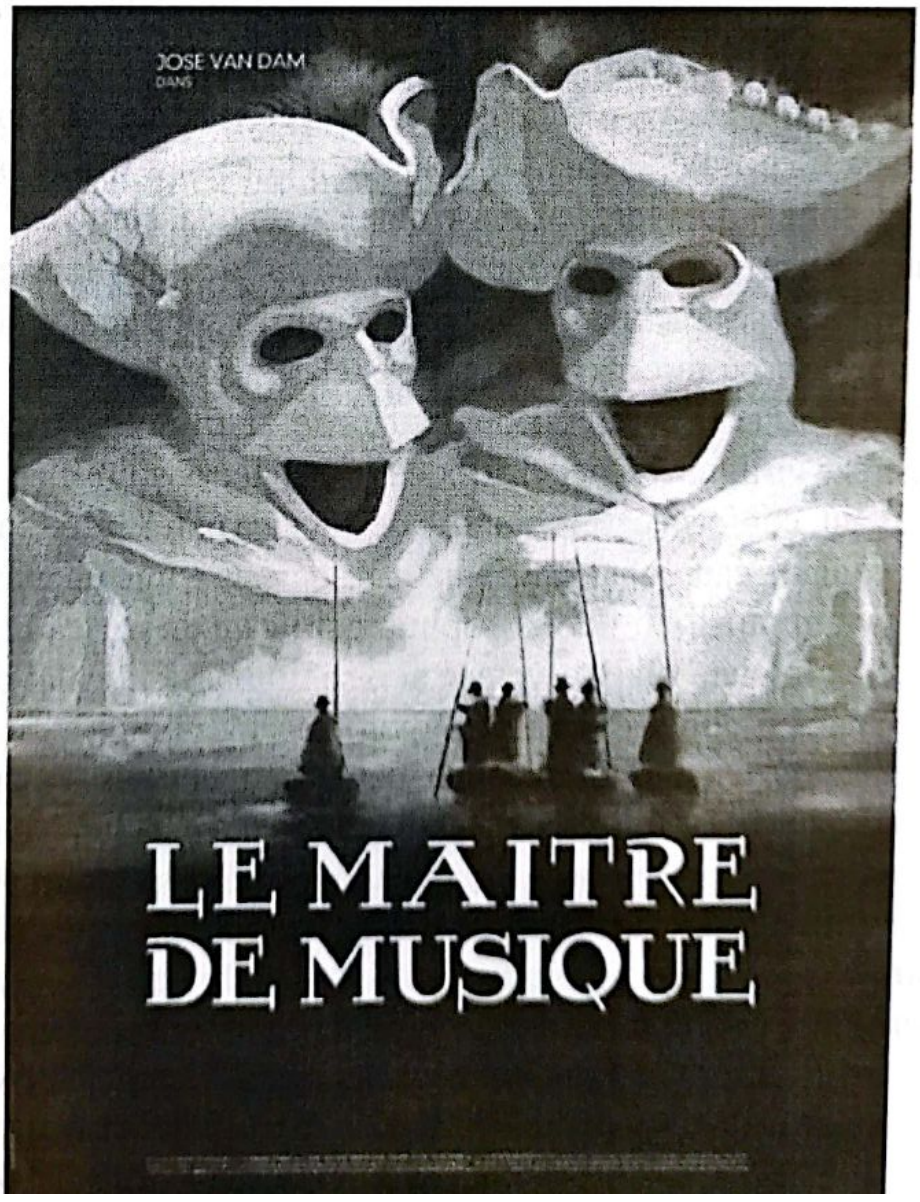
După ce am văzut filmul **Le maître de musique**, am înţeles de ce regizorul belgian, atunci când l-am întrebat care este poziţia sa faţă de **Dogma** lui Lars von Trier, mi-a răspuns stupefiant: „O urăsc, pentru mine nu este cinema, nu sunt de acord cu asta, nu corespunde cu ce cred eu că este cinema". Ca să adauge între patru ochi: „Să nu foloseşti decorul, să filmezi cu camera din mână, să nu foloseşti lumini, toate astea sunt sinucidere curată, sunt împotriva oricărei estetici, iar pentru mine filmul trebuie să se adreseze publicului. Eu fac filme pentru public". Şi la conferinţa de presă declarase categoric: „Eu fac filme despre muzică în general, muzica mă interesează, este un limbaj uman, muzica este interogaţie. În **Profesorul de muzică**, muzica construieşte raportul dintre profesor şi elevii săi, în **Farinelli** cântăreţul este legat indisolubil de instrumentul său". Compozitorii săi preferaţi sunt: „Schubert, Mozart, Schuman, iarăşi Schuman".

Într-adevăr, **Profesorul de muzică** e un film pentru public, mai ales pentru publicul iubitor de operă, căci în el este vorba despre povestea unui mare tenor, pe nume Joachim Dallayrac, care îşi pierde vocea şi se retrage la castelul său, unde face o şcoală de muzică, pentru a forma noi

Scanned with CamScanner

talente. Aşa îi descoperă pe Sophie şi Jean, doi tineri pe care îi formează cu mari sacrificii, iar când ei participă la primul concurs organizat de un vechi duşman al său, prinţul Scotti, profesorul se întoarce acasă şi moare, în timp ce elevii săi, care între timp s-au îndrăgostit unul de celălalt, triumfă. Este un film romantic prin excelenţă, iar cum romantismul este o stare permanentă a fiinţei umane, e posibil să placă şi celor care încă nu au gustat din melodramele operei, mai ales că filmul trăieşte tocmai din numeroasele arii pe care le conţine, unele in extenso.

Nu întâmplător acest film a fost nominalizat la Oscar în 1989 pentru cel mai bun film străin. Poate şi pentru remarcabilii interpreţi ai rolurilor principale: Anne Roussel (Sophie), Philippe Volter (Jean) şi mai ales José van Dam în Joachim, actorul care l-a fascinat pe Corbiau în aşa măsură



Scanned with CamScanner

încât i-a închinat şi documentarul **José van Dam, 25 years after**. Corbiau a dorit însă să spună mult mai mult decât această poveste melo încărcată de arii. Să arate drama unui geniu, unei valori care moare fizic, dar care îşi dăruieşte secretele meseriei. Profesorul Joachim, într-o discuţie cu mai tânăra sa elevă, îndrăgostită de el, spune: „Fiecare e singur pe scenă. Aşa ajungem şi pe scena vieţii, să fim singuri, dar trebuie să învăţăm să ne iubim singurătatea". La care îndrăgostita, văzând că el o respinge, îi răspunde, plângând: „Nu poţi să cânţi când nu eşti fericit".

Potenţa senectuţii

O altă lecţie belgiană ne vine de la filmul **La lada de gunoi** (2006), în regia lui Geoffrey Enthoven şi avându-l ca protagonist pe actorul Nand Buyl în rolul unui octogenar ciudat, incomod, pe nume Lucien, care vrea să-şi trăiască viaţa până la capăt, din plin, independent. După moartea soţiei sale, îngrijorat că n-o să poată să se descurce singur, Lucien acceptă propunerea fiicei sale, Gerda, de a se muta la ea şi a trăi împreună cu familia ei, soţul şi fata lor. Dar nu se poate acomoda, simte că libertăţile lui sunt retezate şi atunci revine la vechea sa locuinţă, bazându-se pe ajutorul voluptoasei Mathilda (Viviane de Muynck), soţia unui vechi prieten, care îl iubeşte şi cu care a avut şi mai are relaţii sexuale.

De altfel, acesta este şi punctul forte al filmului, care vrea să demonstreze virilitatea senectuţii, contrar unei teorii ştiinţifice, enunţate de un savant, conform căreia bătrânii de vârsta a patra ar trebui aruncaţi la lada de gunoi, căci sunt nişte paraziţi ai societăţii. Într-un interviu care li se ia savantului şi lui Lucien, opinia publică e de partea lui Lucien. Mai ales că în viaţa lui intervenise şi o schimbare radicală: dragostea pentru tânăra şi nonconformista Sylvia (Marijke Pinoy), o vecină, al cărei soţ era de mai mult timp bolnav de Alzheimer. Sylvia e satisfăcută sexual de Lucien, iar relaţia lor scandalizează pe toată lumea, în primul rând pe fiica lui, care spera ca Lucien să accepte să se interneze într-un azil, pentru a-i lăsa ei apartamentul. Dar bătrânul continuă să trăiască din plin, bând şi iubind, ca în final să-l vedem la Paris, la nepoata lui, spunându-i că a vândut locuinţa pentru a o ajuta pe ea cu bani şi pentru a face turul lumii! Desigur, ca în orice comedie, se exagerează, dar demonstraţia şi jocul actorilor fac plauzibilă o asemenea realitate.

Scanned with CamScanner

Arta brutalității

În tot mai multe filme europene, muncitorul este văzut ca o brută, așa cum îl înfățișase zolismul și naturalismul în general, la care se adaugă și o dimensiune freudiană. Așa apare el în filmul belgian **Nevasta lui Gilles**, în regia lui Frédéric Fonteyne (n. 1968), după un roman de Madeleine Bourdouxhe. Acțiunea se petrece într-un orășel din nordul Franței între cele două războaie mondiale. Elise e soția lui Gilles. Au doi copii, al treilea e pe drum. El e muncitor, serios, grijuliu, ea, discretă și mulțumită de viața ei de casnică fără probleme. Dar mai e și sora Elisei, Victorine, care-i sucește capul lui Gilles. Din acest moment, el devine o brută, amintind de un personaj similar creat de Jean Gabin. Elise vede totul, suportă totul și, ca să nu-și piardă soțul, devine complicea lui, urmărind-o pe Victorine, care are o aventură cu un patron de prăvălie.

Gelozia îl transformă pe Gilles în fiară și o desfigurează pe Victorine. Numai intervenția Elisei o scapă de la moarte. Într-o noapte, Gilles îi mărturisește Elisei că nu mai simte nimic pentru Victorine. Viața lor pare a reveni la normal. Dar Elise a rămas cu sechelele complicității și ale traumei sufletești. Suspiciunea lucrează încă în mintea ei.

Actrița (Emmanuelle Devos) continuă să-și joace rolul cu aceeași expresie de spaimă pe chip. Nălucile o năpădesc, până când nu mai poate, până când nu mai simte sprijin în nimic, nici în părinți, nici în copii, nici în biserică, și se sinucide.

Această dramă este rezolvată într-o sublimă manieră plastică ca în pictura flamandă a clarobscurului. Operatorul Virginie Saint-Martin face adevărate minuni, lucrând cu lumina și întunericul precum un magician al imaginii și premiul Confederației Internaționale a Cinematografului, Artelor și Eseului (CICAE) obținut la Veneția de Frédéric Fonteyne i se datorează în primul rând lui.

Încotro bate vântul?

Aceasta este titlul unui film belgian, care se potrivește Europei și Festivalului Filmului European. Regia, scenariul și muzica aparțin lui Tom Barman (n.1972), actor într-un film TV, membru fondator al formației de muzică rock – dEUS. Filmul prezintă mentalitatea unei comunități, așa cum se manifestă ea în orașul Anvers, într-o zi de vară, o zi de vineri, pe

Scanned with CamScanner

durata a 24 de ore. Lume pestriță: un scriitor ratat, un DJ care tocmai și-a pierdut slujba, fosta lui iubită, iubita lui actuală, Natalie, fratele ei, un polițist preocupat de arta din comisariate și, conducându-i pe toți, un personaj excentric, dansatorul flamand Windman. Întâlniri, conversații, detalii rocambolești, toate într-o atmosferă de dulce delir de care drogul nu este străin. Destinele celor 8 personaje care visează o altă viață se încrucișează la petrecerea din casa lui Natalie, unde se întâlnesc ca să danseze, să bea, să fumeze...

Toate aceste povești izolate se întrețes, conturând o realitate bizară, fărâmicioasă, improvizată, o lume precară, dezorientată, fără idealuri, trăind rudimentar, fără orizont, fără să știe încotro bate vântul. Din cioburi de întâmplări se creează un univers dezolant, care nu cred că reprezintă Uniunea Europeană și idealul spre care vrem să mergem și noi, românii. Sau e doar un film, o fabulație? Nu cred. Totul pare autentic, filmat în stil ciné vétité, precum faimosul **Sansa** al lui Siegrfied. Lumea văzută acolo prin ochii unui vagabond planetar, aici e văzută de o comunitate care trăiește după principiul enunțat de un personaj: „*Îmi place să privesc lumea, care privește lumea*". E o triplă privire încrucișată a oamenilor care se privesc privind. Eu te privesc pe tine și tu pe el. Și așa mai departe. Dar toți se aseamănă, fac cam același lucru, au aceleași gusturi, sunt la fel de limitați, la fel de rătați și dezorientați, vehiculează cam aceleași glume și iau totul în ușor, precum spunea Mateiu Caragiale despre noi, cei aflați la porțile Orientului.

Se pare că însăși lumea se află la o răspântie a sensurilor ei și caută soluții, caută direcția cea mai bună încotro s-o ia! Încotro bate vântul oare? Nimeni nu știe. Se pare că nici vântul nu mai bate. De aceea, e o atmosferă sufocantă, irespirabilă, înăbușitoare. Încotro ne duce corabia marele cârmaci Vampirescu? Nici el nu știe. Pe axa București – Londra – Washington nu mai bate nici o briză. Și nici Europa nu mai are escale. Ne lăsăm duși de curent, de vântul din noi, mergem legați la ochi sau suntem atenți la mesajele pe care ni le trimit aceste filme dramatice, incomode, selectate în Festivalul Filmului European de la București?!

Scanned with CamScanner

Lecția bosniacă

Un nou Mesia

Nu ştiu dacă Maradona a fost cel mai mare fotbalist din toate timpurile, dar sigur a fost cel mai smintit jucător pe care îl cunoaştem. El este întruchiparea excentrismului, a deraierii, a nonconformismului. Privit cu detaşare, ca să nu spun cu umor, zeul Maradona, cel puțin aşa cum îl vedem în filmul pe care Emir Kusturica i l-a închinat, este un Don Quijote al fotbalului, un saltimbanc al vieții, cum recunoaşte chiar el, un om care s-a ucis pe sine, drogându-se, care ar fi putut fi altul dacă nu devenea dependent de cocaină, dar care a supraviețuit datorită lui Dumnezeu, care a spus încă nu e momentul, trebuie să trăieşti, mai e nevoie de tine pe acest pământ.

Normal, Kusturica n-a făcut un personaj din Maradona, nici nu putea face, fiindcă era făcut gata, a fost chiar un miracol când zeul a acceptat să filmeze pentru el. Ceea ce a făcut Kusturica a fost să împăneze personajul cu tot felul de citate, de la Baudelaire până la Borges, să mai adauge efecte de desen animat când era vorba de şarjele pamfletare ale personajului său la adresa lui Bush, Margaret Thatcher sau Tony Blair, opunându-le la tot pasul pe prietenul său, Fidel Castro.

Evident, totul e exagerat, pe măsura mitului maradonez. Filmarile au avut loc chiar în cartierul din Buenos Aires unde s-a născut Maradona, dar şi în Belgrad, Italia, Barcelona, Cuba şi multe alte locații. Filmul are şapte capitole, care corespund celor şapte păcate capitale, deşi Maradona a avut mult mai multe. Fiecare frază a lui e un păcat, limbajul lui fiind o permanentă invectivă, un paradoxal joc de cuvinte, în care umorul se îmbină cu meditații ivite dintr-o colosală experiență de viață. Deja se poate vorbi de un stil à la Maradona, cu fraze care l-au făcut tot atât de cunoscut ca şi golurile lui, cum ar fi cel dat cu mâna... lui Dumnezeu!

Scanned with CamScanner

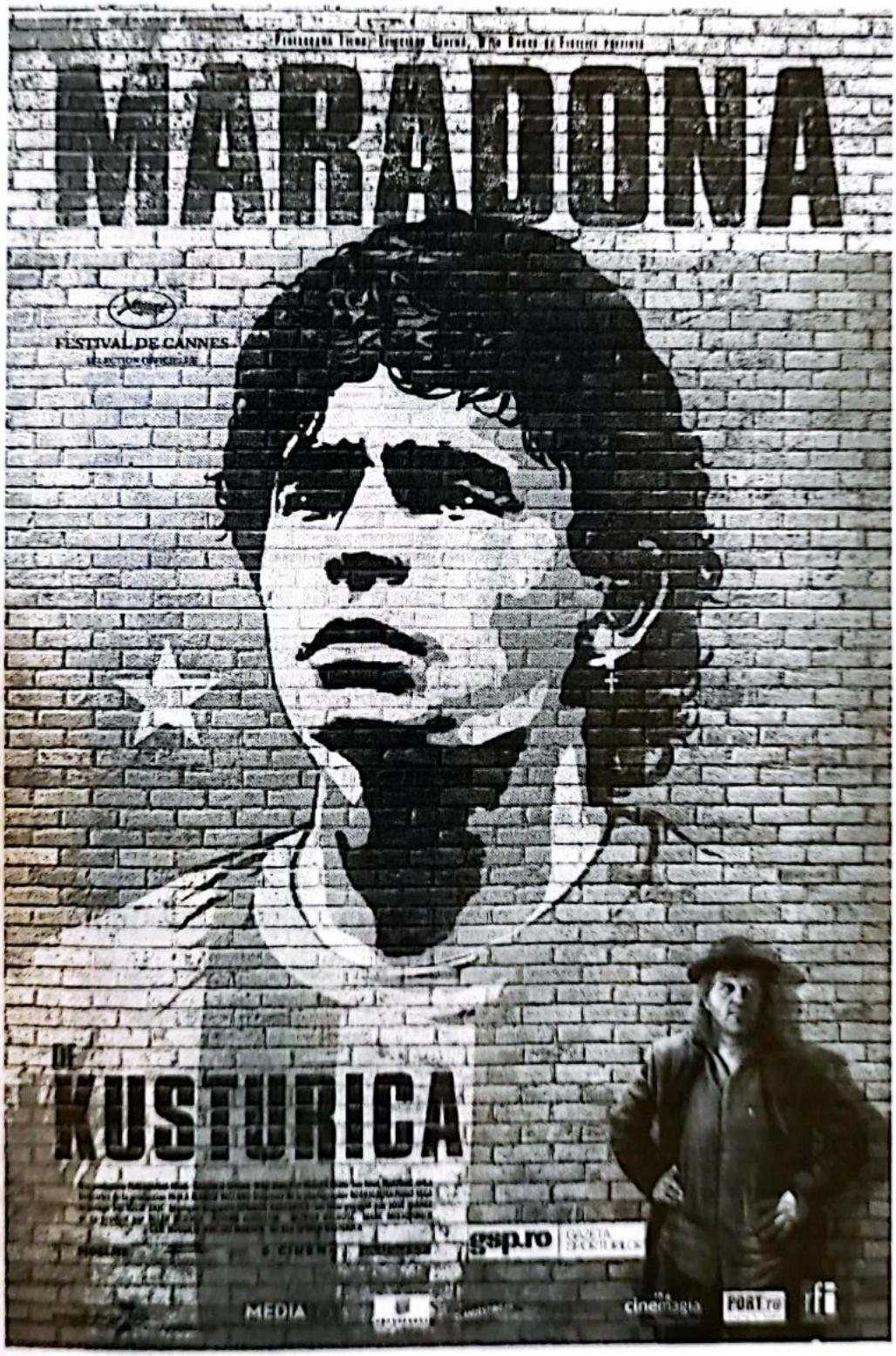
Protagoniști sunt două personaje, fotbalistul și regizorul. Maradona i-a mărturisit lui Kusturica că a început să consume droguri încă de când se afla la Barcelona, dar a fost „descoperit" mai târziu, în Italia. Kusturica mai dezvăluie în documentar că Maradona nu s-a dus la o întâlnire cu Papa Ioan Paul al II-lea, fiindcă în acea zi a consumat o mare doză de narcotice. Maradona descrie starea pe care o avea când se afla sub droguri, care nu-l eliberau, nu-l făceau fericit, cum se spune, ci îl închistau, îl plasau cu toată ființa într-o stare de comă. Devenise un monstru. Kusturica îl urmărește de aproape ca să ne arate cât e de excentric, în gesturi, goluri și declarații. Ca și golurile sale nefirești, „magice", așa i-a fost și viața, și opiniile. Extrem de incendiare. Fără perdea, fără menajamente. De ce îl iubește pe Fidel? Pentru că îl consideră a fi singurul politician din lume care nu a furat, care nu s-a îmbogățit pe spinarea poporului, așa cum se întâmplă cu toți ceilalți. Nu a făcut politică, fiindcă nu voia să ajungă un exploatator. Spiritul maradonian este, desigur, marxist, în varianta Che Guevara, modelul noului Mesia, simbolul revoluționarului care luptă pentru libertate. Și Maradona joacă bine rolul omului revoltat, care s-a născut cu acel curaj de a fi diferit, de care vorbește Coelho. El este prototipul anarhiei care face diferența față de nedreptate.

Emir Kusturica a început filmul **Maradona** în 2005 și l-a terminat peste trei ani, înglobând cele mai diverse materiale live și de arhivă. Desigur, în multe privințe cei doi se aseamănă, căci și Kusturica este un excentric. Evident, nu mai excentric decât Maradona, poate cel mai smintit personaj pe care l-a avut epoca modernă. Fiind argentinian, spaniol sanguin, maniera este un amestec de Borges și Dali, de tango și religia fotbalului. Fotbalul, care pentru noi e un joc, pentru el și argentinieni, pentru America Latină în general, înseamnă viață. Înseamnă luptă politică. Înseamnă revoluție. Victoria Argentinei asupra Angliei la campionatul mondial din Mexic, 1986, prin cele două goluri ale lui Maradona, ultimul numit „golul secolului", a însemnat o victorie politică, emanciparea Americii Latine de sub despotismul englez, semnificat prin evenimentul Falkland.

Maradona (2008) nu este un film despre fotbal, ci este un film politic. Sau, mai bine spus, fotbalul este un pretext pentru a ne vorbi despre putere, despre sferele de influență, despre mafie, despre drog, despre religie, despre tango, despre familie și iubire. Este un film despre viață și moarte, despre

Scanned with CamScanner

ura sud-americanior împotriva nord-americanilor, despre Fidel, pentru care Maradona şi-ar da viaţa, despre Bush, împotriva căruia protestează toată America Latină, iar Maradona nu se sfiieşte să-şi declare pe faţă dezgustul, să poarte tricouri cu liderul american numit „criminal de război". Simpatia



Scanned with CamScanner

lui Kusturica merge spre sudişti, considerând că tot răul planetei se trage de la nordişti, adică de la Statele Unite, care se află în spatele crimelor din Afganistan sau din fosta Iugoslavie, fără să uite să-l condamne şi pe Solana şi socialismul spaniol, tot ceea ce înseamnă agresiune şi expansiune.

Vârful de lance este îndreptat, deci, numai spre imperialismul american, iar drept soluţie este oferită biserica maradoniană, o nouă religie în numele căreia se fac căsătorii şi se jură credinţă celui mai mare fotbalist al tuturor timpurilor, zeului Maradona, comparat cu un nou Mesia. Nu ştii dacă e de râs sau de plâns toată această mascaradă, ridicată pe principiul „mingea nu trebuie murdărită". Şi e antologic momentul când Maradona povesteşte care e secretul vitezei cu care juca, fiind numit „butoiaşul atomic": „Noi, când eram mici, băteam mingea noaptea, pe întuneric, şi ne imaginam poarta, de aceea pe lumină, când deschideam ochii şi vedeam ţinta, viteza devenea de neoprit". În acest cult, totul e posibil. Ar fi, să zicem, o nouă distracţie dacă nu am cunoaşte ce înseamnă fanatismul religios, de orice natură ar fi el, mai ales când se amestecă şi cu un mit atât de popular ca fotbalul. Însuşi Maradona se compară cu Iisus când spune că nu a vrut niciodată puterea. Singurul care are puterea şi care poate fi stăpân fără să existe, cum spunea Baudelaire, este Dumnezeu. La tot pasul, faptele lui Maradona sunt asociate cu diferite mesaje mistice.

Filmul mai este un pretext pentru regizorul bosniac ca să facă o trecere în revistă a filmelor sale, găsind legături forţate între ele şi biografia lui Maradona. Imaginea cu care rămâi este aceea că ai asistat la o înfiorătoare mascaradă, în care cobaiul principal este un smintit absolut, oferit drept un nou Mesia, ca o alternativă la problemele lumii. Dovadă că una dintre ideile filmului se referă la starea de normalitate. Ce mai e normal şi ce nu? Kusturica zice că în zilele noastre normalitatea nu mai e un reper. E prea puţin pentru oamenii acestor timpuri, care vor mai mult, vor alte repere. De aceea, Maradona este simbolul firesc al anormalităţii, al celui care îl are tatuat pe un picior pe Fidel şi pe un umăr pe Che Guevara. Dincolo de toate acestea, el ne oferă imaginea unui om liber, neînregimentat, care e mai bun decât un actor, fiindcă el nu joacă după un text, el îşi creează singur rolul şi-l trăieşte. Este un elogiu al vieţii, al excentrismului, al demenţei, al fericirii de a te bucura că eşti om şi că exişti.

Scanned with CamScanner

Lecția braziliană

O prostituată în Paradis

La best-meticeala B-EST, adică Festivalul internațional al filmului de la București, ediția 2007, Marele Premiu a fost acordat lui **Céu de Suely**, un film brazilian, pe care nu-l văzuse nimeni în afara juriului. Nu-i de mirare, căci filmul a fost prost programat, ca și în seara premierii, care a fost tot best-metică, adică nu au fost proiectate filmele premiate, cum se întâmplă la orice festival normal, ci doar prin fluierături și vociferări s-a obținut aprobarea pentru o vizionare foarte nocturnă a filmului brazilian, a cărui premiere este neașteptată sau aranjată dinainte, ca la orice festival care se respectă. Cine are pretenții la acest capitol, să existe obiectivitate și criterii valorice, nu va avea decât decepții.

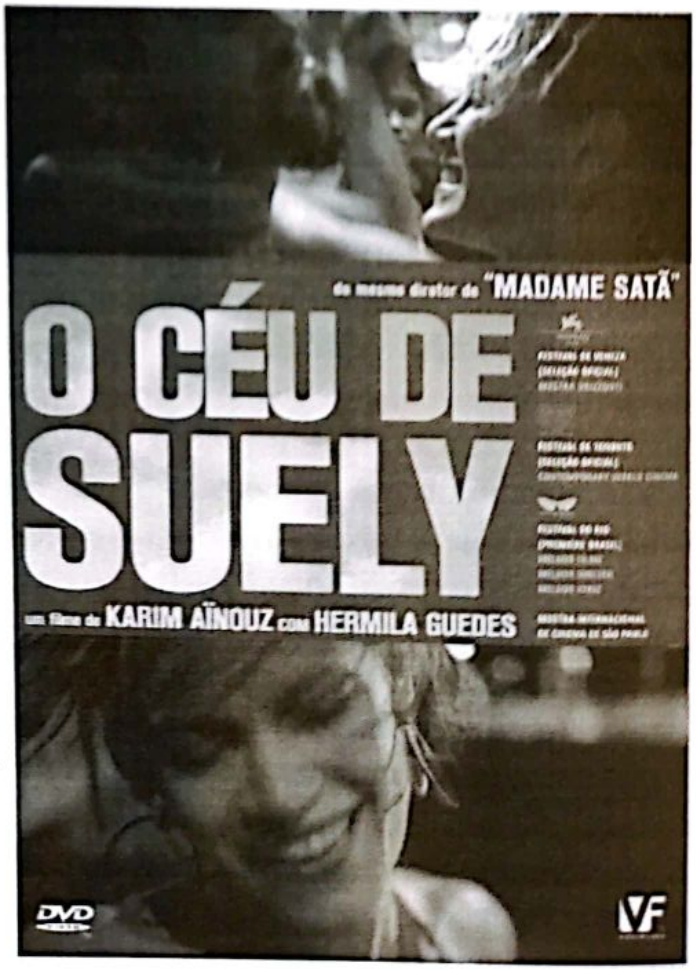
Nu spun că filmul brazilianului Karim Ainouz nu are calități, dar prea puține față de alte filme mult mai bune aflate în competiție, cum ar fi **Time**, al lui Kim Ki-duk, sau **Quelques jours en septembre** și chiar **Invisible Waves**, încununat totuși cu un premiu special, filme comentate și de noi.

Deocamdată, să spunem că **Suely în Paradis** (2006) e povestea unei tinere femei care ajunge să se prostitueze. Hermila (Hermila Guedes) are 21 de ani, e fericită că a născut un copil și se întoarce acasă, în satul natal, la bunica ei, așteptând cu nerăbdare să o urmeze și soțul său, Mateus, așa cum se înțeleseseră, care mai avea niște treburi de rezolvat la Sao Paulo. Hermila își umple timpul angajându-se să vândă bilete de tombolă. Își sună întruna soțul, dar pe parcurs își dă seama că el nu se va mai întoarce. Împinsă de singurătate, reia legătura cu un fost prieten, Joao (Joao Miquel), dar întoarcerea în trecut nu e o soluție. Inspirată de noua ei prietenă, Georgina (Georgina Castro), o prostituată, Hermila își schimbă numele în Suely și inventează un joc de tombolă periculos, în care miza

Scanned with CamScanner

pentru cei care cumpără bilete este „o noapte în Paradis cu mine", cum le spune ea bărbaților. Noua aventură e ilegală, o rupe de familie, iar în final, din disperare, își cumpără un bilet de călătorie care s-o ducă cât mai departe de acest loc, spre o nouă viață. Un film social la limita comercialului, căci nu lipsesc ingredientele erotice, oferite din plin, așa cum eroina își oferă trupul. Nu e nimic special în acest film, totul e previzibil, în nota filmului spaniol, a subiectelor tratate de Pedro Almodóvar, de exemplu, fără să aibă însă și misterul lor.

Mi s-au părut mult mai serioase și convingătoare premiile care au fost date la categoria film documentar. Premiul pentru cel mai bun documentar l-a obținut tot un film brazilian, **Favela Rising**, care reprezintă debutul în lung metraj a doi tineri regizori, Matt Mochary și Jeff Zimbalist, experimentați în filme de televiziune difuzate în muzee de artă din SUA și pe HBO. Pentru a prezenta soarta ghetto-urilor braziliene, filmul pleacă de la cazul real al unui anume Anderson, un fost traficant de droguri, care aduce revoluția socială în cel mai de temut ghetto din Rio de Janeiro. Uzând de muzica și dansul străzii, el câștigă simpatia întregii comunități, mai ales în momentul când, după un accident grav, în care medicii îl condamnă la paralizie pe viață, Anderson reînvie ca prin miracol și își reia activitatea îndreptată împotriva opresiunii violente impuse de bandele de adolescenți consumatori de droguri și care sunt susținute de poliția coruptă. Imaginile generale ale acestor ghetto-uri sunt cea mai cutremurătoare pată pe obrazul civilizației umane.



Scanned with CamScanner

Lecția bulgară

Oglindă și remake

Cinematografia bulgară ne-a oferit constant lecția inspirației din mitologia națională, grefată pe istoria țării. Mă refer la acele filme clasice semnate de regizori precum Hristov Hristov, Metodi Andonov, Ranghel Valceanov, Hristo Ganev, Eduard Zahariev, Binka Jeliazkova sau Veulo Radev, cu al său faimos **Hoțul de piersici** (1964), pe care le-am dat adesea ca exemple cineaștilor noștri. Multe din ele sunt ecranizări ale unor povestiri cu haiduci scrise de Nicolai Haitov (1919-2002).

O Bulgarie arhaică învie prin aceste filme, care îmbină spectaculosul cu seva tradiției. După 1990 însă cinematografia bulgară, aflată și ea în tranziție, între pasivitate și experiment, trăiește mai mult din amintiri, deși la ceas aniversar, când a împlinit 110 de la naștere (cinematografia noastră e mai bătrână cu un an!), ar fi putut să ne prezinte o retrospectivă serioasă, dar ne-a oferit în loc, la Cinematecă, doar o seară, „Seara filmului bulgar", cu ocazia Zilei Naționale a Bulgariei și a aniversării, cum am spus, a 110 ani de existență a cinematografului în Bulgaria.

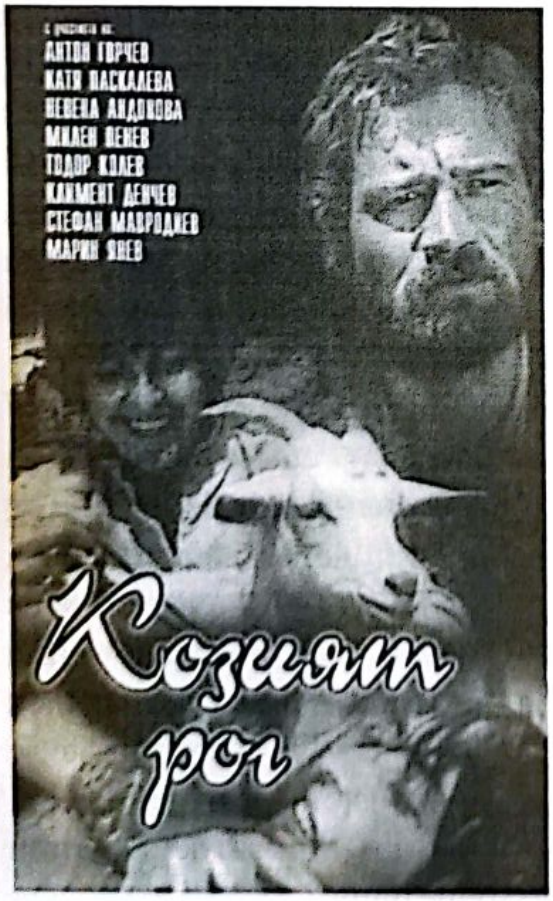
Au fost prezentate în premieră pentru cinefilii români filmele: **Căsătoria/ Jenitba** (1985), în regia lui Slav Bakalov și Rumen Petkov, film de desen animat premiat la Cannes cu Palme d'Or, și **Cornul de capră/ Kozijat rog** (1994), în regia lui Nikola Volev, un remake al filmului omonim din 1972, datorat lui Metodi Andonov. Cu acest prilej s-a vernisat și o expoziție de afișe ale unor filme bulgare. Despre „scurta istorie" a lor, pot spune că m-a decepționat. În primul rând ca desen, ca plastică. Un desen dezlânat, cu personaje neprecizate, fără o idee clară, confuz și șters. Nu avem o căsătorie gogoliană. Ceea ce denotă că filmele nu rămân în istorie prin premiile lor, oricât de mari, ci prin valoarea lor. Ce mai poate însemna azi acest premiu dacă filmul e stupid, fără haz, dacă nu-mi spune nimic?

Scanned with CamScanner

Juriul de la Cannes o fi fost impresionat poate de faptul că într-o țară comunistă se tratează o temă sexuală, căci e vorba despre o nuntă, cu obiceiurile de rigoare (tăiatul porcului, alaiul nuntaşilor etc.), la care se adaugă stări sexuale onirice, fără să avem nici măcar o surpriză, ca în filmul **La o nuntă** a lui Dan Piţa, când mirele se trezeşte fără mireasă, care dispăruse cu un lăutar. Cică şeful cinematografiei bulgare de atunci ar fi spus: „Criteriile de la Cannes nu sunt şi ale noastre", deşi filmul a fost produs de studiourile bulgare şi trimis la concurs de acest tovarăş cu ceafa groasă, cum ar zice Eminescu, care s-a supărat, a considerat ca o jignire faptul că filmul a luat acest premiu prestigios!...

Aproape la fel de decepţionat am fost şi de remake-ul de lung metraj artistic. Istoria, mitologia sau suportul literar nu fac un film dacă cinematografic totul e artificial, fals, căutat. Regizorul Nikola Volev nu a ştiut să traducă semnificanţii mitici în semnificanţi cinematografici. Povestirea e clasică, aparţine lui Nikolai Haitov, al cărui volum **Povestiri sălbatice** (1967) a inspirat mai multe filme, cum am spus.

Acţiunea se petece în secolul al XVII-lea, când Bulgaria era sub stăpânirea Imperiului otoman. Într-un cătun izolat din Munţii Rodopi, patru



bandiţi turci intră în coliba ciobanului Karajvan, violând-o şi ucigând-o pe soţia sa, sub privirile speriate ale micuţei Maria. Karajvan se hotărăşte să-şi facă singur dreptate şi să se răzbune. El îşi va creşte fetiţa ca pe un băiat, conform unei tradiţii şi necesităţi a travestiului, învăţând-o legea nescrisă a uciderii cu un cuţit din corn de capră. Trec nouă ani. Maria a omorât deja trei din ucigaşii mamei sale. A mai rămas al patrulea. În căutarea lui, ea intră în casa unui bogătan oriental şi asistă la o scenă de dragoste. Atunci se trezeşte în ea feminitatea. Şi când se va întâlni cu un tânăr cioban, se va îndrăgosti la prima vedere de el. Karajvan descoperă iubirea lor, încearcă s-o readucă pe fata lui la matcă, dar nu

Scanned with CamScanner

reuşeşte. Atunci el va da foc colibei în care se află tânărul păstor, dar o omoară fără să ştie şi pe Maria.

Volev aduce însă modificări acestui final al povestirii, cu scopul de a o actualiza, făcând-o pe Maria (Elena Petrova) să se îndrăgostească de un musulman, pe ideea că dragostea e mai presus de culoarea pielii, religie şi răzbunare. Karajvan (Alexandr Morfov) îl ucide pe păstor, spre deznădejdea Mariei care descoperă trupul neînsufleţit al iubitului ei. Dar atât ea, cât şi Karajvan vor sfârşi ucişi de gloanţele poterei puse pe urmele lor. Sunt şi scene filmate alb-negru, amintind de prima ecranizare a nuvelei. Andonov crease un fel de alegorie a dragostei şi răzbunării, într-o desfăşurare complet alb-negru, fără dialog şi muzică, doar cu frumoase melodii vocale.

Filmul a fost considerat pentru şcoala bulgară de film echivalentul neorealismului italian. De data aceasta, avem dialoguri, muzică, imagini turistice, iar în final se face o concesie globalismului. În prima variantă, învingea iubirea, acum, în remake, ea este ucisă. Dar nu intriga contează aici, ci felul cum e spusă povestea. În prima variantă, valoarea este dată de autenticitatea realităţii filmate. Remake-ul pierde tocmai în autenticitate. Regizorul nu a reuşit nici o reconstituire istorică, nici o aură legendară autentică. Relaţiile dintre personaje sunt „jucate", frizând uneori ridicolul. A face un film mitic e o performanţă care nu e la îndemâna oricui, căci ţine de arta misterului, de capacitatea de a trece dincolo de un realism primar, în metaforă şi simbol.

O călătorie iniţiatică

Nici filmul bulgăresc, de fapt, o coproducţie bulgaro-germano-sloveno-ungară, **Svetat e golyam i spasenie debne otvsyakade/ The World is Big and Salvation Lurks around the Corner/ Lumea e mare, iar salvarea se ascunde după colţ** (2008), în regia lui Stephan Komandarev, nu este o deosebită reuşită artistică, dar reuşeşte să impresioneze prin subiect, inspirat de bestseller-ul scriitoarei bulgare Ilija Trojanow.

Este drama unei familii, supusă presiunii şefului de cadre unde lucrează Vasil (Hristo Mutafchiev), care, pentru a evita condiţia de turnător, hotărăşte să fugă din ţară. Pleacă împreună cu soţia sa, Yana (Ana Papadopulu), şi copilul lor, Sashko (Carlo Ljubek). Suntem în

Scanned with CamScanner

epoca marcată de moartea lui Brejnev, apoi de ascensiunea lui Jivkov. După o aventură italiană, la Trieste, Vasil şi familia lui ajung în Germania, unde se realizează, iar după 15 ani vor să se reîntoarcă în Bulgaria, la părinţi. Pe drum, au un accident, Vasil şi Yana mor, iar Sashko suferă un traumatism, care îl face să-şi piardă memoria. Nu-şi mai aminteşte nimic din trecut. Îi revine carismaticului său bunic, Bai Dan (Miki Manojlovic), misiunea de a-l readuce la viaţă, de a-l face să-şi amintească cine este, cine au fost părinţii lui, bunicii şi până la accident.

Din acest moment, filmul devine o călătorie iniţiatică, mai ales când Bai Dan îl scoate din spitalul nemţesc şi, călare pe un tandem, o bicicletă dublă (bunicul fusese campion de ciclism), străbat ţările ca să revină acasă. Această călătorie este echivalentă cu o redescoperire a sinelui. Dar când intră pe teritoriul ţării, vedem pe un panou uriaş poza fostului şef de cadre, cel care a fost cauza emigrării familiei lui Sashko, implicit a morţii părinţilor săi, monstru care acum candidează la funcţia de preşedinte în stat, având sloganul: „Pentru o nouă Bulgarie".

Este un original proces făcut dictaturii, situaţia fiind valabilă pentru întreaga realitate est-comunistă, unde securiştii de ieri sunt azi la putere. Dincolo de acest plan politic, filmul dezvoltă şi o metafizică originală, prin comparaţia vieţii cu un joc de table, joc la care bunicul Bai Dan este un adevărat maestru. La fiecare pas el face asociaţii cu acest joc, care îi menţine un tonus mereu optimist, găsind soluţii la orice problemă, pe ideea că „lumea e mare şi salvarea îţi vine de pretutindeni".

Scanned with CamScanner

Lecția canadiană

Ospăț experimental

Spuneam într-un articol precedent că toate filmele sunt experimentale, toate operele de artă, fiindcă orice artist vrea să fie original. Dovadă filmele din selecția Festivalului Internațional al Filmului Experimental. Au fost 65 de scurt metraje și 6 lung metraje. Am văzut multe dintre ele. La care adaug experiența mea de-o viață în sălile de cinema.

Ce este experimental în selecția acestui festival? Nimic sau totul. Aproape nimic sau aproape totul. Așa cum se petreceau lucrurile la începuturile cinematografului, așa se petrec și acum. Adică toate filmele sunt proiectate pe un ecran, pe același ecran de dimensiuni normale, iar interesul există, ca la orice film, de peste 110 ani, pentru ceea ce petrece pe suprafața acestui ecran. Pentru umbrele lui mișcătoare. Nu vorbesc de suport 3 D și alte invenții. Ci de elementul de bază, ecranul și, după apariția vorbitorului, sunetul.

Unii comunică doar prin imagine, precum belgianul Nicolas Provost în **Plot Point**, care focalizează toată agitația, filmată cu camera ascunsă, dintr-un oraș ca New York pe răspunderea poliției, la fel cum Mihai Grecu, în suprarealistul **Centipede Sun**, ce amintește de arta lui De Chirico sau Dali, focalizează situațiile de criză ale planetei dintr-o regiune deșertică, Altiplano (Chile), pe sinuciderea a sute de balene, care eșuează pe un țărm oceanic, o reală imagine post-apocaliptică.

Alții se folosesc de cuvinte, de interviuri și comentarii, în stil Discovery, ca în documentarul **Metalosis Maligna** (r. Floris Kaayk, Olanda), o prezentare științifică a cazurilor de implant. După cum sunt cineaști care prezintă o situație dramatică prin mijloacele documentarului poetic, precum faimosul regizor thailandez Apichatpong Weerasethakul în filmul **A Letter to Uncle Boonmee** (2009), încununat cu Marele Premiu la Oberhausen, care pare să anticipeze lungmetrajul **Unchiul Boonmee care își amintește viețile anterioare**, cu care cineastul a obținut în 2010 Palme d'Or.

Scanned with CamScanner

Şi în această **Scrisoare către Unchiul Boonmee**, care face parte dintr-un amplu experiment despre memorie numit „Primitiv Project", e vorba de vieţi anterioare, care revin în casele părăsite dintr-o zonă a Thailandei, Nabua, un loc cu o istorie tragică, în anii '60 armata thailandeză reprimându-i nemilos pe toţi cei acuzaţi de simpatii comuniste. Acum atotstăpână este doar natura tropicală şi fantomele, ca în alt film al cineastului **The Phantoms of Nabua**. Regizorul mărturiseşte că a descoperit această zonă şi că i-a scris unui anume unchi Boonme, plecat dintre cei vii, despre ceea ce a mai rămas din Nabua natală.

Scanned with CamScanner

De obicei, în filmele scurte predomină anecdota, câte o găselniță mai mult sau mai puțin ingenioasă, dar între FIFE și un festival studențesc precum „Cinemaiubit", de pildă, nu e nici o diferență de interes, fiecare student experimentează, vrea să fie cât mai original. Evident, valoarea este un complex de factori, în care conținutul și mesajul se îmbină cu inovația tehnică.

Indiscutabil, cel mai bune filme experimentale se dovedesc parabolele, așa cum este excelentul film canadian **Next Floor**, realizat de Denis Villeneuve în 2008, o excelentă parodie suprarealistă la adresa animalității gurmande a omului. Filmul, încununat cu peste 50 de premii internaționale, pare o ilustrare a vorbei: „Chiar de-ar fi să cadă și cerul pe mine, eu nu mă scol de la masă".

Imaginea mesenilor care așteptă frigăruile, preparatele culinare, toate bunătățurile marelui ospăț mi-a adus aminte de o caricatură a lui Gopo, în care un grup de Omuleți stau în jurul unei mese ovale, agitând cuțitele și furculițele în așteptarea globului pământesc care, în chip de valet sau ospătar, vine cu un platou pe care se află toate bunătățurile pământului. Și aici vedem o masă în jurul căreia se află tot felul de notabilități, costumate elegant și cu coafuri cât mai simandicoase, invitate la un banchet opulent și somptuos.

Iar când se aduce mâncarea, aceste personaje fine devin niște monștri, ca în filmul lui Peter Greenaway **The Cook, the Thief, his Wife and her Lover** (1989). Dar, la un moment dat, duşumeaua camerei unde se petrece carnajul gastronomic cedează și întreg ansamblul, masă și meseni, se prăbușește și oaspeții se trezesc la etajul inferior al imobilului. Personajele sunt pline de praf, de moloz, par moarte. Dar când și candelabrul apare prin spărtura podelei, devenite plafon, totul se luminează și ei reîncep să înfulece la fel de animalic. Însă deodată podeaua se prăbușește cu ei și ajung în „next floor", la celălalt etaj, de sub ei.

Și, la fel, candelabrul apare și oamenii reînviu și reîncep să mănânce cu aceeași lăcomie, de parcă nimic nu s-ar fi întâmplat. Dar podeaua se prăbușește din nou și tot așa, până la subsolul clădirii, această lume superpusă tot cade de la un etaj la celălalt, fără să-și piardă însă apetitul gurmand, adică starea de lăcomie. Este o parabolă a consumismului. Imobilul poate fi de zeci de etaje. La sfârșit vedem golul creat de prăbușirea plafoanelor. Arată ca un tunel. E o gaură neagră în clădirea omenirii. Până la afundul căderilor, când nu mai rămâne nimic, când se alege de toate, din masă, meseni, mâncăruri și clădire, praful și pulberea.

Scanned with CamScanner

Toată această cădere este pusă însă sub semnul ochiului gazdei, care pare că a planificat-o, că a fost o înscenare a lui, ca să demonstreze că omul, atâta timp cât are viață, e o fiară nesățioasă. Cine este gazda? Stop-cadrul final pe ochiul ei, poate fi o sugestie la Satana sau la un înger exterminator.

Scanned with CamScanner

Lecția ceho-slovacă

Gastronomia istoriei

Festivalul Filmului European a atins apogeul pe 9 mai, cu spectacolul de gală, filmul **L-am servit pe Regele Angliei**, proiectat la Sala Palatului în prezența autorului, regizorul ceh Jiri Menzel, cunoscut cinefililor români prin **Trenuri bine păzite** (1966), o ecranizare după Bohumil Hrabal, un film care a obținut Oscarul pentru cel mai bun film străin. Tot după un roman de Bohumil Hrabal este și **L-am servit pe Regele Angliei**, încununat anul acesta cu Premiul FIPRESCI la Berlin și nominalizat pentru Ursul de Aur. Însă seara s-a deschis cu un mesaj filmat al Prințului Charles, care a elogiat inițiativa UE de a consacra ediția de acest an a festivalului temei Slow Food, o idee aparținând italianului Carlo Petrini, ca apoi excelența sa să facă un elogiu țăranului român, micilor fermieri și producători, respectiv pământului românesc, încă virgin, încă nealterat, o copleșitoare pledoarie pentru salvarea acestei virginități, pentru ca soarta pământului românesc să fie mai bună. Prințul a vorbit despre viitorul agrar al României, despre sprijinul masiv pe care trebuie să-l ofere UE țării noastre. Grija Prințului pentru pământul românesc a fost mai mult decât emoționantă, a făcut să ne rușinăm că un străin ne dă o astfel de lecție, a făcut să înțelegem cât de ridicolă și inutilă este politica românească, scandalurile de la București, care îi condamnă pe autorii lor.

Să nu înțeleagă oare guvernanții noștri că sunt depășiți de istorie? O dată de propriul popor, de românii chibzuiți care își văd de treabă, care trăiesc și se dezvoltă în paralel cu politica de la București, iar în al doilea rând de Europa, care își vede de asemenea de planurile sale și care include România în dinamica ei cu sau fără contribuția politicienilor noștri. Nu e semnificativ că la această gală istorică nu a participat nici un politican român!? Ne vorbea în schimb Majestatea Sa regală Prințul de Wales, care pleda pentru pământul românesc, pentru protejarea și salvarea mediului

Scanned with CamScanner

natural, pentru colosala bucătărie națională, pentru viitorul cultural și agrar al României! A fost limpede pentru toată lumea că dacă România o ține tot așa, într-o dezaxare politică, ea va avea doar un rol decorativ în mișcarea europeană! E limpede pentru oricine gândește puțin că politica României nu se mai face de la București, că toate luptele interne sunt privite cu umor și detașare de liderii europeni, care nu au nevoie de nici un partener în politicieni, ci în poporul român, în pământul românesc.

Evenimentul de la Sala Palatului, care s-a bucurat și de cuvântul dlui Donato Chiarini, șeful Reprezentanței Comisiei Europene în România, a scos clar în evidență voința Europei de a da viață proiectelor sale și aici, în bătătura noastră, cu sau fără trena politicii care se face la București. Dovadă acest festival impresionant, care are loc și în România, în care Uniunea a investit enorm, pentru ca el să se desfășoare în cele mai bune condiții, aducând la București și în alte câteva orașe din țară cele mai bune filme europene, cum este și capodopera lui Jiri Menzel, **L-am servit pe Regele Angliei** (2006).

Scanned with CamScanner

Este un film colosal, care poate fi pus alături de alte mari filme care sunt o simbioză genială între gastronomic, erotic şi estetic, cum ar fi **Fanny şi Alexander** al lui Bergman, **Vatel**, al lui Roland Joffé sau **Bucătarul, hoţul, soţia sa şi amantul ei**, al lui Peter Greenaway. Aş putea spune că acest film este o încununare a ceea ce a însemnat şcoala cehă de film, Noul Val al anilor '60, care i-a mai dat pe Milos Forman, Jaromil Jires, Juraj Herz, Vera Chytilova şi mulţi alţii.

Povestea măruntului ospătar praghez Jan Dite (Oldrich Kaiser, în Dite bătrân/ Ivan Barnev, în Dite tânăr) devine un excelent pretext pentru a prezenta istoria Europei, a relaţiei atât de speciale dintre Cehia şi Germania. Dite este un tânăr extrem de ambiţios, care visează să se îmbogăţească. El începe ca ajutor de ospătar şi ajunge să lucreze în restaurante din ce în ce mai selecte, reuşind ca în perioada nazistă să se căsătorească cu o nemţoaică şi, datorită ei, a unei colecţii de timbre luate de la nişte evrei deportaţi, să devină milionar şi să aibă propriul hotel. Soţia lui însă va muri într-un incendiu. Primii ani ai comunismului îl găsesc deci bogat pe Dite, dar acest lucru îl va duce la puşcărie. După 15 ani de detenţie, Dite ajunge într-un orăşel părăsit, care fusese ocupat când de cehi, când de nemţi. Cu obiectele găsite printre ruine, în special oglinzi, el îşi amenajează o locuinţă, dar singurătatea îi este tulburată de prezenţa unei femei care îi va răscoli amintirile. Filmul este alcătuit din flash-back-uri care configurează o lume de vis de la începutul secolului trecut, culminând cu ambianţa de la Hotelul praghez „Paris", locul de întâlnire al aristocraţiei europene şi mondiale. Aşa este antologica secvenţă a banchetului dat de Regele Etiopiei, care îl va decora pe Dite dintr-o întâmplare, dat fiind că el era scund ca şi regele, faţă de şeful de sală, Skrivanek (Martin Huba), mult mai înalt, şi care era modelul lui Dite, pentru că îl servise pe regele Angliei, cunoştea toate limbile pământului şi mai ales firea umană.

Este memorabilă scena când el nu vrea să-l servească pe un ofiţer neamţ, răspunzându-i în toate limbile, dar nu şi în germană. Menzel a speculat resursele vitale din literatura lui Hrabal, umorul cald, grotescul blând, exuberanţa, autenticul, creând o atmosferă de o savoare rară, ca şi mâncărurile servite, ca şi erotismul permanent, care îmbină frumuseţea feminină cu aranjamentele culinare şi florale, aşa cum este secvenţa unui ospăţ la o masă circulară în mijlocul căreia se află o tânără lascivă, la care cei ce servesc delicateţele din faţa lor salivează şi de plăcere

Scanned with CamScanner

erotică. Această relație dintre bancnote, mâncare și nuduri se desfășoară cu un rafinament demn de cea mai înaltă expresie cinematografică la care a ajuns limba artei.

Privită din această perspectivă gastronomică, istoria devine un ceremonial nemaipomenit, chiar și în momentele ei cele mai crude, căci Menzel face și din experimentele naziste, și din infirmitățile umane, spectacol, un superior joc de înțelegere și asumare a istoriei. Printr-o astfel de privire cinematografică, Slow Food devine un ceremonial de percepție estetică.

Viața ca un spiriduș

Deși nu știe „încotro bate vântul", Europa se distrează! Nu numai America. Nu numai țările turistice. Dezorientării, îi opune veselia. Lipsei de sens, prosteala. Peste tot vedem cafenele supraaglomerate, rokeri, motocicliști, disco-baruri, sex cât cuprinde, cafturi și caftiți, droguri și drogați, nebunie și dezmăț non-stop. Aproape că nu-i film actual din selecția Festivalului, să nu vedem că în locul problemelor grave și nerezolvate ale țărilor europene, dăm peste împărăția lui Carpe Diem. Ridicată la rang de ideal, prin personajul lui Kevin Costner din filmul **Secrete de familie** (2005). Nimeni nu pare preocupat de altceva decât cum să-și trăiască clipa mai bine, într-o lipsă de orizont crasă, ignorând lumea și pe cei din jur.

Dezmăț vedem în **Cu capul înainte**, în **Amintește-ți de mine**, în **Încotro bate vântul**, în **Ziua nebunului**, în **De dragul dragostei** sau în **Spiriduşul**, filmul cehului Tomáš Vorel (n. 1957), în care nebunia dintr-o comunitate robotizată prezentată absurd, grotesc, în stilul lui Tati, e pusă pe seama unui spiriduș de basm care intervine în viața oamenilor. Prin spiriduș, regizorul parodiază sechelele vieții moderne, eliminând total limbajul articulat și plasând personajele în zona necuvântătoarelor, mai ales că personajele principale sunt animalele sacrificate într-o măcelărie. Tomáš Vorel ne spune astfel povestea unei familii tipice de la țară, care se mută la oraș, peripeție însoțită de o serie de întâmplări grotești. Tatăl lucrează ca măcelar într-un combinat de carne, iar mama este casieră într-un supermarket. Fiica lor este cea mai slabă din clasă și are mereu probleme cu dirigintele. Fiul este la un liceu cu profil alimentar, căci tatăl vrea să-l facă tot măcelar, numai că e

Scanned with CamScanner

vegetarian, anarhist şi fumează marijuana. Apucăturile lui constituie o sursă de veşnice conflicte cu tatăl său, cu poliţiştii şi nu numai. Tatăl nu mai face faţă, îşi părăseşte familia cu o amantă şi se mută în căminul măcelăriei. Şi pentru că toate astea nu sunt de ajuns, apare spiriduşul călare pe un porc, care o ia pe fetiţă şi dispare în întunericimea cerului înstelat.

Filmat cu animatorul, ca în comedia mută, exclusiv gestual şi onomatopeic, această producţie spirituală este o mostră de alienare a omului modern, a aşa-zisului „om al muncii", produs al unor revoluţii sociale şi tehnice bazate pe ideea de profit, fără să ia în calcul consecinţele umane. Muncitorul este văzut ca o brută, aşa cum îl înfăţişase zolismul şi naturalismul în general, la care se adaugă şi o dimensiune freudiană, aşa cum am arătat când am comentat filmul belgian **Nevasta lui Gilles.**

Iluzia îngerului

Ca şi spaniolul **Camino**, filmul ceho-macedonean **Ocas jesterky/ Fără aripi** (2009), după o povestire de Bozena Nemcova, în regia lui Iva Trajkov, cochetează cu ideea de sfânt sau de înger, pornind de la situaţia jalnică a lui Josef (David Svehlik), care e părăsit de nevastă, încurcându-se cu un străin din Barcelona, unde şi pleacă împreună cu copilul lor.

Rămas singur, Josef nu reuşeşte să se adune, să facă nimic, e ca o pasăre cu aripile retezate, totul îi iese de-andoaselea, el, care era unul dintre aşii electronicii, devine un neîndemnatic. Degeaba e curtat asiduu de Jindra (Magdalena Sidonova), o colegă, care vrea să-i refacă moralul, el nu mai e întreg, parcă nu mai vede, nu mai aude, îşi îneacă necazul în alcool. Bea, se îmbată mereu, cade, se răneşte. Viaţa lui nu mai are nici un rost, nici un sens. Dar într-o zi se trezeşte pe cap cu Angel Gabriel (Karel Zima), un înger păzitor, care îl împrumută cu o mie de coroane atunci când el trebuia să plătească o consumaţie şi nu avea nici un ban, apoi îngerul începe să-l însoţească pretutindeni, îl povăţuieşte ce să facă, deşi mai mult îl încurcă, aşa cum se întâmplă când ajunge la Olivia (Verica Nedeska), o veche prietenă, cu care ar vrea să se căsătorească, dar îngerul îi aminteşte că deja e căsătorit şi are şi un copil.

Tatăl Oliviei, albit, bărbos (Vaclav Helsus), este restaurator. Are în lucru un cap de bătrân, amintind de Sf. Matei al lui Caravaggio, pe care însă nu reuşeşte să-l termine, deşi luase banii. Angel Gabriel însă

Scanned with CamScanner

îi dă iluzia că e gata. Aşa cum îl vede a doua zi când îl dezveleşte. Bătrânul se duce la proprietarul tabloului cu lucrarea, dar când o arată, vede că e şi mai alterată. De aici iese o încăierare, în care se amestecă şi Josef, dar are neşansa să primească o lovitură în figură, ameţindu-l. Reuşeşte să fugă cu Olivia, dar pe drum îi vede într-o piaţă pe soţia şi copilul său, care nu pe el îl aşteaptă, ci pe bărbatul cu care l-a înşelat. Este o secvenţă care ne demonstrează cum se face imixtiunea din planul imaginar în cel real şi invers.

Aceasta a devenit viaţa lui Josef, o continuă iluzie. Încurcăturile cotidiene prin care el trece, face ca nimeni să nu-l mai recunoască pe electonistul priceput la toate de odinioară, care le repara tuturor radiouri vechi şi calculatoare, până la foenuri. Viaţa de burlac pe care o duce, dezlânată, dezordonată, prezintă imaginea fiinţei umane fără aripi, poate de aceea regizorul i-a trimis un înger sau un sfânt imaginar, ca să-l completeze. Regizorul apelează clar la formula suprarealistă, dar o face neconvingător, aşa cum la fel de stângaci se menţine într-o zonă de fantastic. Preţioasă e doar ideea că atunci când omul este părăsit, trist, nefericit, nu mai e întreg, îi lipsesc aripile interioare, iar orizontul vieţii i se pare mereu întunecat. Mai există şi expresia, „ţi s-au înecat corăbiile". Ceea ce înseamnă că omul, ca să fie întreg, trebuie să aibă aripi sau corăbii interioare, care îl ajută să zboare, să plutească, să aibă visuri şi speranţe.

Ştreangul tranziţiei

Ca şi în suedezul **Lupul**, asprimea vieţii este bine prezentată şi în filmul slovac **Pokoj v dusi/ Odihna sufletului** (2009), proiectat în prezenţa regizorului Vladimir Balko, care ne spune povestea lui Tono, un ţapinar care şi-a petrecut ultimii cinci ani în închisoare, fiind acuzat de furt de cherestea.

La întoarcerea acasă, Tono (Attila Mokos) observă că totul s-a schimbat, este un străin pentru soţia sa şi pentru ceilalţi, dovadă că el nu reuşeşte să se integreze în comunitate, este presat să-şi vândă din nou fiinţa pentru fapte ilegale. Pe această cale îl împinge un prieten de-al său, Stefan (Roman Luknar), cel pentru care făcuse puşcărie, acoperindu-i câştigul ilicit. Dar Tono nu mai vrea să intre în afacerile dubioase ale lui Stefan. Observă însă că toţi se descurcă, adică trăiesc

Scanned with CamScanner

din astfel de afaceri, de aceea el nu mai poate găsi un loc de muncă cinstit. Totul în jur e strâmb. Însăşi soţia sa, Maria (Helena Krajciova), îl minte, copilul pe care îl are, de cinci ani, nefiind al său, ci al lui Stefan.

Tono este prototipul victimei, omul cinstit într-o lume strâmbă, constrâns să fure, să se prostitueze moral, într-o societate imorală, care trăieşte numai din furt şi mită. Este soarta mai tuturor satelor din fostul lagăr socialist. Tono e victima unei societăţi corupte în toate straturile ei, însuşi preotul, un fost coleg de şcoală, este atins de vicii. Femeia cu care împarte patul l-a înşelat, deşi el se poartă cu copilul ei ca un tată, aducându-i ceea ce el îşi dorea foarte mult, un căţel.

La fiecare pas Tono este urmărit de poliţia locală, coruptă şi ea. Ajunge să se angajeze ajutor la un mecanic ţigan, dar leafa este mai mică decât ajutorul de şomaj, pe care nu reuşeşte să-l ia. În tot acest timp, Stefan îl strânge cu uşa. Şi-i aminteşte cât îi este de îndatorat, fiindcă în lipsa lui, cât a fost în puşcărie, el i-a făcut o casă ca un palat. Tono refuză însă toate provocările lui Stefan, ajungând chiar să-l arunce din trenul pe care îl reparase. Dar Stefan îi dă un ultimatum, să-i dea un milion şi jumătate de euro în câteva zile, convins că Tono va ceda şi va intra în noua lui afacere murdară, căruia sigur lui Tono îi va aduce din nou puşcăria, iar lui Stefan mai mulţi bani.

De aceea Tono refuză această cârdăşie şi se împrumută de bani de la un alt prieten, care, la rândul său, era şi el băgat în alte afaceri murdare. Toate căile legale şi cinstite fiind o iluzie, Tono sfârşeşte prin a se sinucide.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Lecția chiliană

Medalion Luis Vera

Unul din reprezentanții de marcă ai filmul chilian, regizorul Luis R. Vera, a avut o retrospectivă la Cinemateca Română, prilej de a pătrunde în fascinanta şi necunoscuta lume chiliană, cu problemele ei de ieri şi azi, cu fantasmele trecutului, dar şi ale viitorului. Vera s-a născut la Santiago în 1952, având la naştere numele Luis Roberto Vera Vargas. În 1973, consecință a loviturii militare din țara sa, el e forțat să se refugieze în Peru, apoi în România, unde studiază la IATC şi obține diploma în regia de film. Neputând încă să se întoarcă în Chile, din 1979 îşi începe al treilea exil în Suedia. Din 1980 este scenarist, regizor şi producător pentru 38 de scurt-metraje, ca apoi să se impună cu lung metrajele **Hechos consumados** (1986), **Consuelo** (1988), **Miss Ameriguá** (1994) şi **Bastardos en el paraíso** (2000), care a fost inclus în selecția oficială a festivalurilor de la Montreal, Chicago, Mar de Plata, New Delhi şi Sao Paulo. Iar ultimul său film, **Fiesta patria** (2006), a primit premiul special al televiziunii naționale spaniole (San Sebastian, 2006). Aceste filme au putut fi văzute şi la Bucureşti, la Cinemateca Română, în cadrul medalionului special închinat lui, care a cuprins aceste 5 filme artistice de lung metraj, apoi un documentar de lung metraj, **Viola Chilensis** (2003), dedicat celebrei artiste Violeta Parra, şi trei scurt-metraje **Carlos chilianul** (1977), **Elegie** (1978) şi **Într-un loc nu prea îndepărtat** (1979), care au pe generic şi colaboratori români, cum ar fi Geo Saizescu, profesorul lui Vera din România, dovadă latura comică, satirică, nelipsită din filmele sale, dar şi actori români, cum sunt Marga Barbu şi Ion Maximilian, prezenți în ultimul scurt-metraj.

Pe artistul Luis R. Vera, care este şi profesor de comunicare, l-am prezentat deja atunci când am făcut cronica filmului **Logodnicii din**

Scanned with CamScanner

America, găsind izbitoare similitudini între filmul lui Nicolae Mărgineanu şi filmul său, **Fiesta patria** (2006), care prezintă fantasmele trecutului prin povestea unor prieteni ce se întîlnesc la vila lui Don Antonio (Nelson Brodt) pentru a sărbători împreună ziua naţională, dar şi logodna dintre Macarena (Adela Secall) şi Alvaro (Tiago Correa). Macarena descoperă însă că mama ei, Isabel (Marcela Osorio), fusese o informatoare a regimului lui Pinochet, părăsită din acest motiv de prietenul ei, cu care era însărcinată. Don Antonio a forţat-o să se căsătorească cu el, siluind-o şi torturând-o. Sunt şi alte paralele care se pot face între aceste filme şi e bine să le facem pentru a înţelege mai bine ce a ratat Nicolae Mărgineanu. Deşi este incredibilă asemănarea subiectelor celor două filme, tratarea lor este complet diferită. Luis Vera, care a studiat în România, cum am spus, fiind nevoit să plece din ţara lui, şi deci cunoaşte bine, pe propria piele, spectrele celor două regimuri, al lui Pinochet şi al lui Ceauşescu, a reuşit de minune să iasă din capcana singurului loc de filmare, realizând o formidabilă frescă a fantasmelor unei societăţi mutilate, găsind un contrapunct în reacţia tinerilor care se consumă în sex şi alcool, o adevărată rubensiadă, folosind mai mult modalitatea filmării cu camera în mână, ceea ce oferă o mobilitate de expresie vie, şocantă, culminând cu bătaia caragialiană dintre apărătorii militarismului şi adversarii lui. Formidabil este decorul în care se mişcă un număr mare de personaje, de unde şi o portretistică impresionantă, felliniană. Ai sentimentul că aici s-a adunat lumea însăşi, ca într-o Arcă a lui Noe, cu tot felul de rase, de la aborigeni la străini, cum este soţia unuia dintre chilienii exilaţi în SUA, care este cea care îi provoacă pe adepţii militarismului. Demne de remarcat sunt mai ales faciesurile chilienilor, amintind de indigeni, de nativii americani, numiţi aici Mapuche, cum se prezintă la început una din servitoarele casei, cu un chip cu totul special, ca un reper faţă de decăderea şi vulgaritatea la care a ajuns „rasa" actuală. Parodierea este însă de o tristeţe şi gravitate copleşitoare, iar contrapunctul şi stilul de filmare, labirintic, aş spune, transformă „dezbaterea" politică într-o acţiune vie, comparativ cu filmul lui Mărgineanu, static, unde personajele tăifăsuiesc despre condiţia lor în raport cu securitatea, totul reducându-se la ideea: A fi fost sau a nu fi fost securist.

Din fericire, filmul pe care chilian-românul Luis Vera l-a făcut pe un subiect asemănător ne consolează, mai ales că el face un racord cu un alt film al său, proiectat în seara a doua a medalionului: **Hechos Consumados/ Fapte consumate** (1986), o adaptare după piesa omonimă

Scanned with CamScanner

a marelui dramaturg chilian Juan Radrigan, care se constituie într-o denunțare a regimului dictatorial al lui Augusto Pinochet. Luis Vera realizează aici o parabolă construită pe antiteza dintre un marginalizat al soartei, Emilio (Nelson Brodt), și o unealtă a regimului (José Soza). Primul, șomer, este un fost croitor, dat afară de patronul unde lucra, ajuns cerșetor și trăind pe malul unui râu, unde, într-o noapte, salvează o femeie de la moarte, Martha (Loreto Valenzuela), pe care niște indivizi o aruncase dintr-o dubă în râu; celălalt personaj este o brută, ce-și minte și chinuie și nevasta, bolnavă, și căruia patronul lui, același patron de la fabrica de unde a fost concediat Emilio, îi dă o bâtă ca să facă „curat" pe malul acestui râu al cărui proprietar era el, patronul. Bruta îl avertizează pe cerșetor, altădată îi dărâmă cu bâta culcușul improvizat, iar la urmă îl omoară cu câteva lovituri de bâtă sub privirile neputincioase ale femeii pe care Emilio o salvase și cu care făcuse un cuplu memorabil, amintind de Zampano și Gelsomina din filmul lui Fellini **La strada**. După cum, relația lor platonică poate trimite la romantismul comediilor lui Chaplin. De care amintește și o altă cerșetoare ce bântuie pe malul râului, o nebună (Monica Carrasco), un fel de diavoliță, care trage cutii legate după ea, ce scot un sunet ca de talangă, ce o face să se bucure.

O lume a marginalizaților, la care se adaugă și un șir lung de prăpădiți ce merg pe o șosea, un fel de exod interminabil, în care se amestecă handicapații, prostituatele și alte categorii total defavorizate. Traducerea engleză a titlului este mai la subiect: **An Accomplished Fact**, adică o faptă împlinită, izbutită, dusă la bun sfârșit. E vorba, desigur, de omul-bâtă care își face datoria criminală. Filmul este alb-negru, dar în el se intersectează secvențe color, ca niște inserturi, reprezentând aceeași imagine, aceea a șirului lung de oameni de categorie modestă, asemenea lui Emilio, care merg pe o șosea uriașă, ce se pierde printre munți. Secvențele sunt color pentru că simbolizează o evadare spre o lume mai bună. Încotro merg deci acești năpăstuiți? Spre Pământul Făgăduinței, poate, deși ei merg după o muscă, zice un personaj, în speranța că musca știe unde se duce, într-o altă lume, dincolo de lumea de aici, poate de aceea (nu poate, ci sigur!), aceste secvențe sunt color! Ideea, pe alte coordonate, am întâlnit-o la Buñuel, în **Farmecul discret al burgheziei**, dar aici, în filmul lui Vera, cei care merg nu sunt burghezii, nici îmburgheziții, ci marginalizații soartei. Forma de expresie pare aceeași, dar semnificațiile sunt total diferite. În fond, Luius R. Vera a făcut un

Scanned with CamScanner

film despre marginalizare într-o lume contorsionată de violență și opresiune. Aici spectrele sunt chiar în prezent, când se întâmplă drama. Sugestia regimului opresiv este clară, simbolizată prin bâta ucigașă, deși Emilio apucă să-i spună călăului său: „Ai grijă că cei care condamnă vor fi condamnați la rândul lor!"

Această idee parcă e preluată în alt film al lui Vera, **Miss Amerigua** (1994), care este povestea unei mici localități, Amerigua, controlată de atotputernicul colonel Banderas (Jesus Perez), pe care îl vedem în prima secvență împușcând un țăran, iar copilul acestuia, Evaristo, îl lovește pe Banderas în față cu un băț, apoi fuge, se exilează în Nicaragua, devine revoluționar, ca după 20 de ani să-l vedem întorcându-se în Amerigua și făcând dreptate, cum zice el, împușcându-l pe Banderas. O face într-un moment fast pentru mica localitate, chiar în timpul când are loc concursul anual de frumusețe, concursul de Miss Amerigua. Această poveste, în care avem ecouri narative din **Fapte consumate**, se mulează pe povestea fetelor care participă la concurs, una mai frumoasă decât alta. În acest moment de pregătire se întoarce și Evaristo (Hector Silva), se întoarce nu numai să se răzbune pe dușmanii săi, care i-au ucis tatăl și au făcut și alte crime, cum spune el la rechizitoriul pe care îl face în chiar sala unde are loc concursul, dar s-o caute și pe Maria (Sonia Marchewka), prietena sa din copilărie, care și ea participă la concursul de Miss. Așa cum ne-a declarat chiar el, Vera a încercat aici să realizaze ca stil un fel de realism magic, așa cum e numit curentul lansat de marii scriitori sud-americani, Márquez, Borges, Llossa sau Coelho. Magică este aici prezența vrăjitoarelor, care le ghicesc concurentelor ce șansă au la concurs. Acest tip de vrăjitorie se practică și azi în Paraguay, unde este făcut filmul, cum ne-a mărturisit regizorul, fiind primul film care se face aici, în această țară, după 30 de ani de pustiu, când regimul dictatorial al lui Alfredo Stroessner (1954 – 1989) a făcut imposibilă existența unei cinematografii naționale, caz unic pe pământ, dat fiind că, așa cum se știe, cinematograful a fost constant folosit de dictatori drept cea mai importantă armă propagandistică! Acest prim film paraguaian realizat de un chilian poartă însă amprenta regizorului, care este de natură felliniană, bazată pe portretistică și pe carnal, pe voluptatea fizică, dar și pe arta detaliului, care face ca filmul să colcăie de viață. E fenomenală această capacitate a lui Vera de a face alegoria materiei, de a metaforiza palpabilul, concretul primar. El este un voluptos al contrastelor, iar dacă,

Scanned with CamScanner

aşa cum spunea Eminescu, „antitezele sunt viaţa", cineastul chilian este cel mai potrivit exemplu, el concretizează ideal această definiţie.

Filmele lui Vera se încadrează, într-adevăr, cum spunea chiar el, în acest curent al ralismului magic, unde ceva vrăjitoresc se petrece în cadrul unui context istoric, marcat de regulă de spectrele unui regim dictatorial, de corupţie, de violenţă, cărora le opune constant iubirea. În toate filmele sale, chiar şi în scurt metraje, politicul se îmbină cu femeia, cu dragostea, cu viaţa.

*

Direcţia actuală a filmului occidental este marcată de filmele care reflectă realitatea cea mai acută cu care se confruntă ţările bogate şi anume migraţia, invazia grupurilor etnice din ţările sărace. În volumul **Filmul românesc în context european** am arătat că nu există cinematografie occidentală să nu aibă cel puţin un film pe această temă, cele mai multe fiind produse de ţările nordice, de şcoala daneză în special. Iar laitmotivul lor este cuplul asimetric, ca să spun aşa, adică dragostea dintre tineri de rase diferite, cum ar fi dragostea dintre un pachistanez şi o catolică irlandeză, care distruge o familie musulmană (**Un sărut tandru**), dintre un libian şi o newyorkeză (**Yes**), dintre un ţigan şi o evreică (**The Man Who Cried**), dintre un neamţ şi o turcoaică, deşi lucrurile aici sunt mult mai complicate (**Cu capul înainte**), aşa cum este şi realitatea emigranţilor turci în Germania, cu consecinţe incalculabile, datorită unei proaste gestionări a politicii demografice. Sunt zeci, sute de filme care pornesc de la această schemă a cuplului, pentru a surprinde un întreg mecanism rasial. Evident, nici Luis R. Vera nu putea rămâne în afara acestui fenomen, dimpotrivă, el este mai implicat ca nimeni altul, pentru că, stabilindu-se în Suedia, cunoaşte din interior această nouă realitate. A abordat-o în două filme, produse chiar în Suedia: **Consuelo** (1988) şi **Bastardos en El Paradiso/ Bastarzi în Paradis** (2000). În **Consuelo**, Vera utilizează in extenso propria experienţă de viaţă, concentrată la povestea unui tânăr chilian, Manuel (Sebastian Dahm), care este forţat să-şi părăsească ţara după lovitura de stat din 1973, ca apoi să nu se poată adapta la modul de viaţă suedez, unde a emigrat, ca peste 20 de ani să se reîntoarcă în Chile şi să nu poată nici aici să se reintegreze în noul mod de viaţă chilian. Nici reluarea relaţiei cu vechea lui prietenă, Consuelo (Loreto Valenzuela), nu-i este de mare

Scanned with CamScanner

folos, la care se adaugă în final şi drama prietenei lui din Suedia, Lena (Gunnel Fred), care nici ea n-o ducea prea bine şi a venit în Chile să-l caute pe un rătăcit el. Este povestea unor rătăciţi ai soartei, ajunşi astfel datorită noului context istoric în care trăiesc şi care nu le oferă nici o şansă. Mai ales în Chile, într-un context politic marcat încă de spectrul dictaturii, redat în film prin câteva secvenţe construite din materiale de arhivă, care prezintă lovitura de stat, ultima apariţie a lui Salvador Aliende, rămas şi azi simbolul democraţiei chiliene, cât şi represiunea, masacrul care a urmat. Însuşi stilul filmului este pe potrivă, adică e fără stil, dezordonat, repetitiv, cu stereotipii fără măsură, cu un dialog interminabil, sufocant, aşa cum se întâmplă şi în documentarul **Viola chilensis**, dedicat unui simbol chilian, Violeta Parra, cântăreaţă şi artist plastic.

Cultura chiliană, îmi spunea Luis Vera la emisiunea mea „Ferestre spre lume", unde l-am avut invitat special, este reprezentată prin trei personalităţi-simbol, Violeta Parra şi cei doi poeţi faimoşi, Gabriela Mistral şi Pablo Neruda, câştigători ai premiului Nobel pentru literatură, în 1945 şi respectiv 1971, poeţi traduşi şi în limba română, cu care mulţi dintre noi ne-am hrănit tinereţea poetică. Lor le-a închinat Vera câte un film documentar. Este o trilogie la care cineastul chilian ţine foarte mult. Violeta Parra este o celebră cantautoare de muzică folk din anii '50 – '60, iar filmul este compus dintr-o serie neîntreruptă de interviuri care încearcă să reconstituie portretul moral şi artistic al cântăreţei, pe care însă nu o auzim cântând decât într-o singură secvenţă, un material de arhivă reluat de două sau trei ori. Cântă, în schimb, mulţi alţii în locul ei. Bine că mai vedem tablourile şi tapiţeriile lucrate de Parra. Nu am înţeles ce-a urmărit Vera! Când ai drept subiect o cântăreaţă, deci un mijloc fără graniţe, laşi cântecul să vorbească. E ca şi cum eu aş realiza un film despre Maria Tănase şi aş face un sfânt al muzicii din ea, fără să pot să dovedesc asta prin nici un cadru. Nici o tapiţerie din lume nu poate înlocui un cântec autentic. Violeta Parra e prezentată ca un Dumnezeu prin absenţă. Cred că păcatul îl constituie vorba lungă, cum spun românii, „vorba lungă, sărăcia omului", capitol la care chilienii ne întrec. Deh, geantă latină!, cum ar zice nenea Iancu.

Dar nu aici trebuie căutată valoarea regizorului chilian, ci în filmul artistic. Chiar şi în filmul exclusiv politic, în care el bagă şi mai adânc cuţitul în osul suedez, cum este **Bastardos en El Paradiso/ Bastarzi în Paradis** (2000), film în care, aşa cum o arată şi titlul, este vorba de

Scanned with CamScanner

situația emigranților chilieni, turci etc. în paradisul suedez, deși, pentru ei, nu e deloc un paradis, fiind considerați din start „bastarzi", dimpotrivă, se dovedește uneori un iad, cum este pentru tânărul chilian Manuel, care este implicat într-o crimă și condamnat la temniță grea. Părinții lui sunt emigranți chilieni, dar Manuel este născut în Suedia, deci ar fi trebuit să fie adoptat de suedezi, însă, așa cum ne spunea Vera, nici la a treia generație nu se întâmplă această recunoaștere. Legătura cu povestea din **Consuelo** se vede și prin reluarea aceloraşi personaje, ca Manuel sau Lena, în alte ipostaze, aici fiind găsită și cauza reîntoarcerii lui Manuel în Chile. Acțiunea se petrece la Stockholm și se constituie în povestea marginalizării etnice a unor emigranți chilieni săraci, cum sunt și părinții lui Manuel, mama lui fiind femeie de servici într-un magazin de îmbrăcăminte. Semnificativă este secvența când copilul Manuel o roagă pe mama lui, într-un moment când nu mai e nimeni în preajmă, să probeze o haină de blană, pe care promite că, atunci când va fi mare, i-o va cumpăra cu banii lui. Ceea ce se va și întâmpla, numai că banii nu sunt munciți de el, ci sunt furați!

Condamnarea politicii suedeze este concretizată prin povestea a doi băieți, Manuel (Camilo Alanis) și Kalle (Daniel Ojala), un suedez, care se cunosc de mici, de când se jucau în acelaşi muşuroi de nisip, împreună cu Lena, de care se vor îndrăgosti amîndoi. Doi băieți iubesc aceeaşi fată deci, Lena (Lotta Karlge), suedeză. Lena îl iubește însă pe Manuel, dar, cu timpul, dragostea lor eşuează și ea devine polițistă, iar Kalle paznic la un bar. Cei trei prieteni vor fi reuniți de un incident tragic, în care sunt implicați Kalle și Manuel, care voia să intre în barul unde era paznic Kalle, dar acesta îi interzice accesul și devine violent. Atunci Manuel îl împuşcă, iar Lena încearcă în zadar să găsească nevinovăția lui Manuel. Grupul de imigranți este prezentat într-o lumină nu prea roz, dimpotrivă, ca un grup în afara legii, de infractori, căci Manuel, deşi are un fond bun, este antrenat în tot felul de fapte ilegale, cum ar fi furtul de maşini și spargerea unor magazine.

*

Luis R. Vera trăiește drama emigranților pe bune, iar maniera de filmare e în stilul nervos al „Dogmei" lui Lars von Trier. Atitudinea regizorului este complexă, el condamnă nu doar fărădelegile conaționalilor săi și ale celorlalți „bastarzi", dar mai ales sistemul suedez în care ei trăiesc, prezentat ca un fals paradis, căci în realitate este dictatorial, cu

Scanned with CamScanner

legi tot mai constrângătoare pentru emigranţi, inclusiv aceea care li se pregăteşte, de a fi expulzaţi complet. Concepţia lui Vera este că o lume mai bună nu se poate crea decât atunci când este respectată diversitatea, respectiv identitatea naţională. Occidentul a greşit, nu a gândit cum trebuie, cu răspundere, integrarea „bastarzilor", de unde şi conflictele care au loc cu minorităţile, cum s-a întâmplat nu de mult la Paris. Dacă pe timpul războiului rece conflictul era între „lagăre" şi ţări, azi este în interiorul ţărilor, nefiind ţară în care să nu existe această dilematică problemă a integrării străinilor. Cum rezolvă ţările bogate, ţările lumii în general, problema „bastarzilor"?, asta-i întrebarea epocii actuale.

Momentul politic de vârf în filmul lui Vera se petrece la procesul în care este condamnat Manuel, când profesorul lui suedez (Freddy Bylund), aflat în sala de tribunal, are o reacţie violentă de condamnare a sistemului, fiind nevoie să fie scos de poliţişti din sală. Nu ştim ce atitudine au avut spectatorii şi presa suedeză faţă de filmul lui Vera, desigur, nu prea bună, căci atitudinea regizorului e clar de stânga, dovadă şi Premiul universităţii din Havana (2001) acordat acestui film. Luis Vera, la emisiunea „Ferestre spre lume" din 5 octombrie, unde l-am avut invitat special, cum am spus, ne-a mărturisit că acest lucru a şi urmărit, să scandalizeze tot ce-i oficios şi osificat, că tot filmul e construit în stilul curentului Free Cinema, pe atitudinea de condamnare a abuzurilor unui sistem care are ca firmă drepturile omului, dar în realitate e intolerant. Vera spune că toate filmele sale sunt despre intoleranţă, ca la Griffith, căreia îi opune femeia, adică iubirea. Aici îşi spune cuvântul şi propria existenţă, marcată de trei căsătorii, de căutarea mistuitoare a frumosului feminin, care îl plasează pe regizor între carnal şi ideal. Vera are o concepţie foarte robustă despre viaţă, de aceea filmele sale artistice sunt şi aşa de molipsitoare.

În concluzie, am fost martori la formidabila lecţie a chilianului Luis Roberto Vera Vargas, o lecţie nu doar cinematografică, ci mai ales existenţială, dar şi istorică, o adevărată sisifiadă umană, demnă de luat aminte, căci Luis R. Vera este un martor direct al istoriei acestui timp, acestui pământ, acestei lumi aflate în derută, în conflict cu ea însăşi, când eul, sufletul uman, pare a nu-şi mai găsi locul şi salvarea. Filmele lui Vera sunt o frescă istorică şi autobiografică, se constituie în laturile portretistice ale unui om implicat în destinul omenirii, care a spus multe şi mai are multe de spus, nici măcar propria lui poveste nu e terminată,

Scanned with CamScanner

mai ales că el nu se joacă cu această armă formidabilă care este filmul, ci îl ia total în serios, așa cum mi-a mărturisit la emisiunea sus pomenită, o armă a cărei importanță au înțeles-o toți, inclusiv dictatorii, cu excepția lui Pinochet, cum mi-a spus Vera.

Experiența lui de viață e copleșitoare, riscă să-i umbrească personalitatea, să-l facă să nu mai vadă pădurea din cauza copacilor. Dar el este ca taurul din **Guernica** lui Picasso, va reușit să-și împlinească visul, idealul, ivit din credința că artistul poate ajuta ca lumea să fie mai bună. Totul e să fim conștienți că avem lucruri în comun, ca într-o familie. Ce vrei exemplu mai clar, mi-a spus, decât faptul că tu și eu, deși ne aflăm la două extemități ale planetei, vorbim aceeași limbă. Limba spiritului. Limba aceluiași Dumnezeu.

Păcat că acest eveniment, medalionul de la Cinematecă, n-a fost organizat ca lumea, cu reclama de rigoare, că a trecut aproape neobservat, de parcă a fost inutil, căci s-a desfășurat cu sala chioară, cu câțiva rătăciți în ea. Unde au fost faimoșii cinefili-studenți ai Cinematecii?! Nici măcar cei de la „Hyperion", unde e decan Geo Saizescu, n-au fost prezenți, de parcă nu mai au nimic de învățat, dar nici cei de la Ambasada Republicii Chile nu și-au respectat oaspetele, cu excepția protocolară a spectacolului de gală!

Asta poate și datorită faptului că unele filme au fost prezentate fără subtitrare în engleză, cum fals anunța programul Cinematecii (nu e prima oară când una se scrie și alta se vede!), cu copii proaste, care n-ar trebui acceptate dacă organizatorii se respectă și mai ales respectă munca cinastului. Din fericire, compensatorii au fost, așa cum mi-a mărturisit Vera, întâlnirea noastră, cronicile mele și posibilitatea pe care i-am oferit-o de a se putea adresa într-o emisiune TV zecilor și sutelor de mii de români, care l-au putut cunoaște cu acest prilej.

Scanned with CamScanner

Lecția chineză

Visul

Școala chineză de film a impresionat întotdeauna prin abordarea unor subiecte care se referă la condiția umană. Și ultimul film chinezesc pe care l-am văzut, **Shanghai dreams** (2005), titlul original **Qing hong**, în regia lui Xiaoshuai Wang, nu face excepție.

E un film tulburător despre infernul chinez, despre viața pe care o duc muncitorii strămutați din Shanghai în urma unei legi de fier, din 1960, care privea industrializarea zonelor sărace din centrul Chinei. Dar după 20 de ani de muncă, situația lor este catastrofală, prin urmare ei nu au decât un vis, de a se întoarce în locul natal.

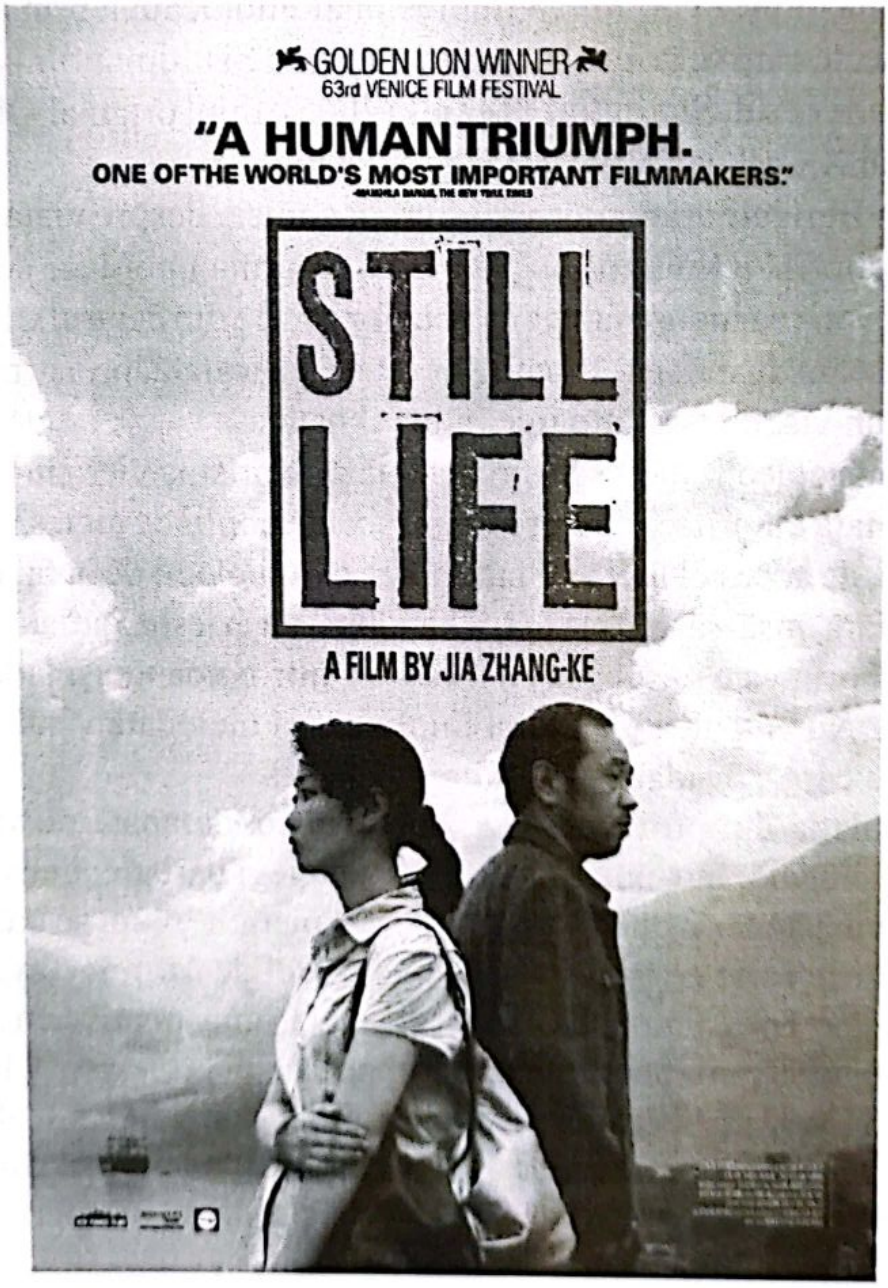
Drama colectivității este prezentată prin prisma vieții unei familii, având un tată autoritar, care vrea să-și scoată copiii de aici, să-i ducă în Shanghai, de aceea el luptă să-i mobilizeze pe colegii de la fabrică să se revolte, fără însă să reușească. Dar după ce îi este violată fata, iar violatorul primește pedeapsa cu moartea, într-o noapte își ia familia și evadează. Nu va putea însă să-și împlinească niciodată visul, căci din mașina cu care a evadat se aud focuri de armă.

Populația din provincia Guizhou este condamnată pe viață la o existență feudală, într-un climat opresiv, cu legi barbare, unde singura speranță vine de la postul de radio „Vocea Americii", cum se întâmpla și în toate țările foste comuniste. E și aici un fel de **Manderlay**, cum ar zice Lars von Trier, probabil ca în tot centrul Chinei populat cu astfel de dezrădăcinați. Drama acestor oameni condamnați la o existență de robi, fără nici o șansă de libertate, se petrece, din fericire, în anul 1983. Dar ne îndoim că realitatea de azi e radical schimbată. Alte filme chinezești, cum vom vedea, ne confirmă temerea. Formele de sclavie perpetuează, chiar dacă se schimbă firma.

Scanned with CamScanner

Natură moartă

Natura moartă este un gen universal. Mai mult sau mai puțin ironic. Așa l-a consacrat mai ales avangarda interbelică. Influența lui s-a dovedit atât de puternică încât nu numai pictorii îl practică, ci și cineaștii. Și nu numai filmele de artă, ci și filmele politice. O lecție în acest sens ne vine de la chinezi, iar filmul se numește chiar **Sanxia haoren/ Still Life/ Natură moartă**, care a obținut în 2006 Leul de Aur la Veneția! L-a încununat cu cel mai mare premiu însăși țara cu cea mai bogată istorie plastică din lume, care a făcut din *still life* o cale regală. Titlul filmului are o conotație ironică, fiindcă în el este vorba despre o formă cu totul



Scanned with CamScanner

particulară şi concretă a morţii. Iar această formă se referă la un aspect total inuman. Desigur, substratul este uman, fiindcă ne confruntăm cu dispariţii şi căutări, fapte obişnuite într-o ţară cu o populaţie uriaşă, care se mişcă, îşi caută de lucru, caută în fond să supravieţuiască.

Un miner din nord vine într-un oraş din sud, de pe râul Yangtze, ia un taxi-motocicletă şi cere să fie dus la o anumită adresă. Dar strada respectivă pe care o căuta se află sub apă, pentru că în acel loc se înalţă masivul baraj al celor Trei Defileuri, care a impus strămutarea a 1,3 milioane de oameni. Şi bărbatul se duce în oraş, din care nu a mai rămas decât ruine, adică o natură moartă, căci totul se află sub dărâmături. E un şantier al demolărilor. Şi cât timp va rămâne aici, să-şi caute soţia şi fiica, minerul se angajează la munca de demolări.

Tot filmul prezintă această imagine, a unui oraş sub demolare. Imaginile sunt de infern, o natură moartă din ruine, din ziduri vechi care se prăbuşesc. O bătrână aflată în faţa unei case chiar spune că ea va rămâne acolo până ce zidurile vechi se vor prăbuşi peste ea. Fapt care se va petrece cât de curând.

Această realitate nu se opreşte aici, fiindcă chinezii au în perspectivă construirea unui nou fel de Zid chinezesc, numit Marele Canal, prin care să realizeze transferul apei din Sudul umed în Nordul uscat, însuşi Beijingul fiind un oraş aproape fără apă. Yangtze este al treilea mare fluviu din lume şi deja a început pe el construirea unui alt mare baraj, pentru aprovizionarea cu apă a Beijingului. Alte milioane de oameni vor fi strămutate.

O astfel de realitate seamănă cu întâmplări petrecute şi la noi, când se pregătea construirea megalomanicei Case a Poporului. Din locul acestui peisaj demolator, al spaţiilor incomode create de dărâmături, se vede dincolo, peste râu, poduri şi blocuri frumoase, atractive, dar care, în perspectivă, vor ajunge şi ele dărâmături. Probabil că această viziune asupra comunismului chinez a determinat juriul de la Veneţia să-i acorde Leul de Aur, să prefere filmul lui Jia Zhang-ke filmelor lui Stephen Frears şi Emilio Estevez, **The Queen** şi respectiv **Bobby**. Sau poate pentru imaginea documentară, de reportaj, a acestui film despre o realitate demolatoare la propriu şi la figurat. Interpreţii dau impresia că nu sunt actori, ci tipaje, ca în teoria şcolii ruse, sau muncitori autentici, ca în şcoala neorealismului. Parcă am fi în **La terra trema** al lui Visconti.

Scanned with CamScanner

În paralel cu povestea minerului, care își caută soția și fiica, avem povestea unei femei divorțate și recăsătorite, pe nume Shen Hong (Zhao Tao), care își caută și ea soțul. Aceste căutări printre ruine seamănă cu vorba populară: a căuta acul în carul cu fân. Este cert că drumurile eroilor nu se vor întâlni niciodată în acest labirint de surpături. Demolările, dărâmăturile sunt o natură moartă dezolantă, având însă contrapunct în clădirile falnice, grupate pe dealuri, ce se zăresc în depărtare. Sunt însă ca o fata morgana, pentru că mâine probabil le pândește și pe ele acest spectru devorator, un fel de Polifem al demolărilor.

E o imagine de calvar a construcțiilor și a constructorilor comunismului, căci pe acești robi ai demolărilor îi vedem chinuindu-se cu barosul în mână, un furnicar bărbătesc aflat în maiouri sau în pielea goală, până la brâu, mâncând resturi și visând la un alt loc de muncă, unde să câștige nu 20 de yeni pe zi, ci 200, și acest loc este mina, despre care le vorbește minerul, neuitând să le spună că acolo e un loc foarte periculos, știi că intri în galerie, dar nu știi dacă vei mai ieși! Se schimbă imaginea unui infern cu a altui infern.

Și finalul, încununând tot acest labirint demolat, e pecetluit de mersul unui acrobat pe o sârmă legată între două blocuri, despre care nu știi în ce clipă vor cădea. Această proiecție pe cer a omului care merge pe sârma existenței este o imagine emblematică pentru circul muncitoresc, hei-rupist, la care am asistat, într-o relatare crudă, de natură moartă sui-generis, ca într-un documentar neo-realist. De altfel, acest film este inspirat de tablourile pictorului Liu Xiaodong, legate de baraj, și are la bază scurt-metrejul **Dong** (2006), realizat de același Jia Zhang-ke.

*

N-am înțeles de ce i-a spus **Natură moartă** decât acum, când scriu aceste gânduri, fiindcă demolările sunt simbolul absolut al Naturii moarte, când viața e retezată, când dintr-o casă vie nu rămâne decât o ruină, când o păpușă are un cap retezat, când căruciorul e fără roți, când leagănul nu mai are un suport, când canarul e mort în cușca lui strivită. Totul e demolat, strivit, cu mijloacele pe care le-a creat omul, macarale și buldozere. Un labirint de dărâmături, așa cum ar fi și un oraș sub apă, dar mai rău, fiindcă ruinele sunt simbolul unui edificiu mutilat. Nimic nu mai e întreg, totul e sfărâmat.

Ei, și câți țărani, din câte sate, sute, mii, nu sunt strămutați?! Tot e mai bine de satul românesc că e doar părăsit, nu și demolat, nu și strămutat. Aici

Scanned with CamScanner

rari sunt cei care dărâmă o casă, preferă s-o refacă, s-o consolideze, iar dacă o dărâmă, fac în acelaşi loc alta nouă. Însă imaginea generală este aceea de case surpate, cu ierburi şi copăcei crescând în ele, semn entropic, al părăsirii, deşi s-ar putea face o istorie a acestei zone şi din perspectiva demolării. Şi să ne gândim numai la Mănăstirea Brâncoveanu, cum arăta atunci când au distrus-o tunurile austro-ungare? Ca o casă surpată de aici. S-au şi păstrat imagini cu biserica în ruine, printre care cresc ierburi, pomi. Iar coroana unui pom ieşise chiar locul unde se afla turla bisericii. Semn că natura are o putere entropică: cine e mai viu, pomul sau biserica? Dumnezeu se pare că a ales natura, biserica fiind replica omului la spiritul naturii. Dumnezeu e şi colo, şi colo. Dar până la urmă viaţa e simbolul dumnezeirii, nu zidurile chinezeşti sau de biserici. Prin biserică, omul nu a vrut decât să semnaleze că există şi o viaţă spirituală, iubită şi ea de Dumnezeu.

*

Ciudat totuşi e să constaţi că şi China, văzută de unii cineaşti sau artişti plastici, pare o lume părăsită. Gigantica Chină trăieşte drama unui sat ardelenesc, e ca un sat mai mare, bântuit de spectrul morţii şi al părăsirii. Dovadă că milioane de chinezi sufocă Europa, America, planeta. Desigur, spui că e din Toffler, cu satul planetar, da, dar nu poţi spune despre Manhattan că e China. Sau despre Chicago. Nici o metropolă americană nu sugerează satul planetar. Dar China îl sugerează. Ca şi satul meu. Fac parte din aceeaşi familie. Ca şi spaţiile dintre metropolele americane, acele întinderi fără de sfârşit nepopulate. Mai ales în Canada.

O, ce e un sat acolo, la nord de Edmonton, spre pol?! Păi aici, în satul românesc, e încă bine, e rai. Tot te mai întâlneşti cu un suflet de om. Sau de vită. Seara măcar. Dar acolo, casele, adică fermele, sunt la zeci de kilometri depărtare unele de altele. Pustietate, nu glumă! Ca în drum spre Indiana. Sau Indianapolis. Sau Washington. Încotro o iei pe acel pământ, dai de satul planetar. Care are aceleaşi note cu sau fără precădere.

Ţara Făgăraşului nu e departe, ca atmosferă a părăsirii, de gigantica Chină. Fenomenul demolator şi al exodului oamenilor e cam acelaşi. Şi aici şi în acel cosmos chinezesc se petrec cam aceleaşi lucruri. N-o spun eu, o spun chiar artiştii chinezi, foarte sensibili la ce se întâmplă sub nasul lor.

Scanned with CamScanner

Lătrături

Alt exemplu, care-mi confirmă temeriel, este filmul **Xiawu Goujiao/ Lătrături de după-amiază**, semnat de Zhang Yaodnong, care este considerat unul dintre cele mai *trendy* filme din mişcarea underground din China, cu o viziune asupra vieţii urbane deloc în conformitate cu politica oficială. Văzând un asemenea film antisocialist, cu o realitate de infern absurd, de un imobilism ritmat cu o stereotipie a muncii stahanoviste, simbolizată prin „plantarea" de stâlpi prin tot locul, pe care, din când în când, cineva îi marchează şi altcineva se urcă să instaleze borne de legătură, nu-ţi vine să crezi că e produs de o ţară comunistă sau cu structuri comuniste, chiar dacă acum China are o orientare capitalistă.

Filmul e compus din trei părţi, ale căror fire se întrepătrund. În afară de acţiunea cu stâlpii, nu există o altă poveste, sunt mici frânturi, toate fără sens, precum un cioban care îşi caută oile în oraş sau apariţia unui străin, care are o mare admiraţie pentru şoferi şi care dispare cu un tractor. Personajele sunt deci marginale, de prisos, oameni care nu fac nimic sau fac totul de-anapoda, precum ciobanul sau vânzătorul de pepeni, toţi fiind condamnaţi, unde văd o lopată şi un stâlp, să sape şi să-l planteze. În fond, aici se poate găsi ceva mai subtil, o replică ironică la ideea electrificării, cum se vede în imaginea finală, a unei zone urbane dominate de stâlpi electrificaţi.

Filmarea în stil underground, în care noroiul e dominant, ca şi gesturile fără sens ale personajelor, de a urmări un lemn cum curge pe suprafaţa râului, de a pescui sticle, de a auzi peştii cum plescăie cu sunete de armă descărcată, de a mânca pepeni în prostie, de a dialoga într-un limbaj de teatru absurd, scos din Ionesco, concură la realizarea unei imagini generale de comedie absurdă, nu departe de limbajul creat de un Jacques Tati. Numai că, dincolo de acest ambalaj neconvenţional, există o nelinişte, un mister, o aşteptare suspectă, precum acele lătrături în pustiu, în liniştea bizară, ce ne dau senzaţia că în orice clipă se pregăteşte ceva, că se va produce un fenomen neaşteptat.

O demolare generală? O strămutare universală?

Scanned with CamScanner

Ziua Chinei cu paranghelişti

Am fost invitat la un eveniment care a fost sărbătorit într-un mod de neimaginat. La cinema „Scala" a avut loc o gală prilejuită de împlinirea a 60 de ani de la proclamarea Republicii populare China şi 60 de ani de la stabilirea de relaţii diplomatice între China şi România. La Beijing evenimentul a fost sărbătorit cu mult fast, printr-o mare desfăşurare de forţe, începând cu tragerea a 60 de salve de tun în piaţa Tiananmen. Liderul chinez Hu Jintao a apărut pe terasa de unde Mao Zedong a proclamat la 1 octombrie 1949 fondarea Republicii Populare China. La evenimentul de la „Scala" au participat ambasadorul Chinei la Bucureşti şi suita sa diplomatică, iar din partea României au fost prezenţi, in corpore, masiv, cu mic cu mare, paranghelistii, care se aşteptau probabil la o masă chinezească. Dar n-a fost să fie, a fost proiectat doar un film de-al casei, **He ni zai yi qi**, adică **Împreună** (2002). Titlul este semnificativ pentru ceea ce au dorit dl. ambasador al Chinei, Liu Zengwen, cât şi secretarul cultural, Zhou Min, aşa cum mi-au mărturisit când le-am oferit o carte, **Filmul japonez în context asiatic şi mondial**, care are şi o secţiune dedicată filmului chinezesc.

Am rămas surprins să nu văd la această gală oficială nici un om politic român, nici o televiziune, nici un confrate critic măcar. Rar mi s-a întâmplat să constat la un eveniment major o atare ignorare din partea oficialităţilor române, ca şi din partea televiziunilor care au primit expres invitaţii, nici măcar TVR Cultural nu s-a deranjat, care avea obligaţia să vină. Managerul George Canache, care a organizat acest eveniment din partea Centralei Româniafilm, era uluit! Nu-i venea să creadă că efortul lui nu a avut nici un ecou în afara paranghelistilor. Putea veni oricine de la guvern, măcar pentru protocol, măcar pentru respectul faţă de cea mai mare putere a lumii. Să luăm acest absenteism drept un gest politic faţă de o ţară comunistă? Dar e greu de presupus aşa ceva, când se ştie ce orientare liberală, capitalistă, are acum China. Când se ştie ce artă face. Ultimele filme pe care le-am văzut sunt formidabile, dacă ar fi să ne referim doar la **Natură moartă**, care a obţinut în 2006 premiul „Leul de Aur" la Veneţia. La fel, un film de excepţie mi s-a părut **Lătrături de după-amiază**.

Dar recent, în timpul Festivalului „George Enescu", am avut o revelaţie şi mai mare din partea muzicienilor chinezi, în special a

Scanned with CamScanner

compozitorului Xu Xiao-ou, cu lucrarea **Sounds of Meditation**, ce obţinuse premiul I la ediţia trecută a festivalului. O piesă copleşitoare, o combinaţie sui-generis între muzica europeană şi cea tibetană. De altfel, şi la competiţia din acest an tot un compozitor chinez a ieşit învingător, Qian Shen-Ying, pentru compoziţia de cameră **Feng Lei Ying/ Invocation of Wind and Thunder**, aşa cum premiul pentru muzică simfonică a fost obţinut tot de un asiatic, de fapt, o asiatică, Lam-Lan Chee, din Hong Kong, pentru lucrarea **Misterious place**. Indiscutabil, asistăm la o adevărată „invazie" a artiştilor asiatici. Nu numai că ei studiază în oraşele europene sau în SUA, cântând de regulă clasici europeni, dar şi când compun îşi adaptează programul sonor învăţat acasă la cel european.

Semnificativă în acest sens este povestea tânărului violonist Liu Xiaochun (Yun Tang), protagonistul filmului **Împreună**, prezentat la ziua Chinei. Şi ce cântă el? Numai muzică europeană. **Concertul pentru vioară** de Wieniawski, de pildă, iar pentru competiţia finală profesorul îl învaţă să cânte **Concertul pentru vioară** de Ceaikovski. Pe acest fond muzical, cu multe părţi romantice, se desfăşoară o poveste de dragoste neobişnuită între acest adolescent şi o femeie uşoară în aparenţă, Lili (Hong Chen), ce se dovedeşte însă, până la urmă, ca o mamă pentru bietul copil orfan. De fapt, filmul este o melodramă, povestea unui copil găsit într-o gară de un om umil, Liu Cheng (Peiqi Liu), care îl creşte şi îl face violonist, fiindcă atunci când l-a găsit, copilul avea alături, lângă scutece, o vioară, şi el şi-a zis că este un mesaj de la cei care l-au părăsit, că au dorit să-l facă violonist. Filmul povesteşte efortul pe care îl face tatăl copilului de a-l duce la Beijing şi de a-i angaja profesori, aventura schimbării unui profesor, pierderea economiilor, pierderea viorii şi nevoia copilului de a fi împreună cu bunul său tată, după ce află că nu e tatăl său adevărat (copilul renunţă la concursul internaţional pentru a-i cânta, în gară, tatălui său adoptiv, care se întorcea acasă). Acest fir se împleteşte cu altele, cum ar fi povestea lui Lili, care se poartă extrem de ciudat, mimând duritatea, dar ea are un suflet mare, fapt care se vede mai ales atunci când face rost de bani să recupereze vioara, pe care băiatul o vânduse ca să-i cumpere o haină de blană albă pe care ea atât de mult şi-a dorit-o.

Filmul e ca un basm cu personaje bune, presărat cu tot felul de întâmplări, una mai naivă decât alta. Ca viziune, acest film îmbină melodrama cu o serie de elemente nonconformiste, mai ales în ceea ce priveşte jocul neaşteptat al actorilor. Ideea principală ar fi că muzica, funciarmente

Scanned with CamScanner

lecuitoare, nu se reduce doar la o problemă de tehnică, ci ea se cântă cu pasiune, cu sufletul. Această lecție, din păcate, a fost ignorată de oamenii de stat români, mult prea ocupați să se împroaște cu noroi în loc să guverneze țara. Noi însă mulțumim Ambasadei Chinei pentru deosebita seară pe care ne-a prilejuit-o.

Scanned with CamScanner

Lecția daneză

Ce moștenire!

Filmul **Moștenirea**, în regia lui Per Fly, este emblematic pentru școala daneză de film, ba și pentru cultura daneză, făcând parte din moștenirea ei, care ar fi marcată de spiritul lui Hamlet. Și eroul filmului, Christoffer (Ulrich Thomsen), care preia destinele familiei, după sinuciderea tatălui său, este un fel de Hamlet, un spirit nordic, rece, o gândire de oțel, intransingentă, care respectă regulile moștenite cu o autoritate absolută, un fel de dictator, rece, calculat, care calcă peste cadavre. Pentru salvarea oțelăriei de la faliment, el își sacrifică propria familie, marea iubire pentru Maria (Lisa Werlinder), o frumoasă actriță, își sacrifică sora, cumnatul, apoi pe cel mai vechi muncitor al fabricii, ca și pe cel mai „indispensabil" colaborator, avocatul Niels (Peter Steen), ba cinismul și cruzimea sa merg până acolo încât, în scena finală, pleacă satisfăcut după ce constată că soția sa e singură și nefericită. Maria e suedeză și Christoffer își părăsise bogata sa familie pentru a trăi o viață idilică alături de ea. Dar sinuciderea tatălui său, din cauză că a dus afacerile familiei în pragul falimentului, îl face să se întoarcă în Danemarca și, la îndemnul mamei sale, o fire autoritară, cu care seamănă, preia controlul lor. Viața lui Christoffer ia o neașteptată întorsătură, el trebuind să se împartă între afaceri și soția sa. Numai că afacerile îi răpesc mai tot timpul, așa că, într-o zi, Maria îl părăsește și se întoarce la Stockholm.

Dacă în **Un sărut tandru**, iubirea dintre un Romeo pakistanez și o Julieta catolică distruge o familie musulmană, aici tradiția, păstrarea moștenirii distruge iubirea dintre un Hamlet danez și o Ofelia suedeză, deși putem să-i identificăm și cu Romeo și Julieta întrucât Maria repetă rolul Julietei, iar Christoffer îi dă replicile lui Romeo. Spiritul hamletian bântuie însă și devine o grea moștenire pentru drama pe care o trăiesc aceste personaje confruntate

Scanned with CamScanner

cu noua realitate a Europei şi a lumii, de care depinde supravieţuirea lor. Coproducţie nordică, încununat cu toate premiile posibile la Festivalul filmului nordic, **Moştenirea** lui Per Fly încearcă să impună un erou pozitiv, care însă plăteşte scump, cu propria fericire.

Filmul mai este emblematic şi prin faptul că oferă o lecţie şi pentru ceea ce înseamnă costurile integrării. Actorul Ulrich Thomsen face o creaţie remarcabilă, de o forţă hamletiană, marcat de un facies de sfinx, care nu lăcrimează nici la moartea tatălui său. E cumplită această mască de oţel, care transmite o inflexibilitate demonică. Este, dacă vreţi, imaginea integrării, care nu admite compromisuri, care îşi păstrează tradiţia, moştenirea, specificul naţional, trecând peste cadavre. Integrarea presupune colaborare, compromis. Dar cu un Hamlet rănit, nemilos, nu se poate comunica. Pentru a salva fabrica de la faliment, Christoffer dă afară două sute de muncitori, inclusiv pe cumnatul său, director până atunci al fabricii, îl dă doar pentru că a îndrăznit să bârfească, iar când firma sa fuzionează cu o firmă similară franceză, îşi sacrifică şi colaboratorul apropiat, pe Niels, pentru că era prea bătrân. Semnificativă e scena când Christoffer şi mama lui sunt la o masă într-un restaurant, unde erau şi sora lui Christoffer cu soţul ei şi fiica lor. Aceştia, când îi văd, se scoală şi pleacă de la masă întrucât nu era loc în acelaşi spaţiu şi pentru patron şi pentru fostul angajat. Raporturile sunt dure, tranşante, şi te înfioară prin lipsa oricărui sentiment uman. Aceste atitudini trădează capitalizarea vieţii, cât şi conştiinţa că trebuie să te supui fără comentarii unor coduri ancestrale, imuabile, chiar dacă seamănă cu nişte reguli dictatoriale, absurd de formale, care nu au nimic cu democraţia şi drepturile omului. Este o lume închisă, rigidă, care nu face compromisuri de la Predanie, preferă să-şi distrugă iubirea decât să încalce aparenţele moştenite, aşa cum procedează şi preotul catolic din **Un sărut tandru**, intolerant faţă de sentimentele Julietei irlandeze!

Omul perfect

Ideea omului perfect a obsedat mintea umană atât de mult încât istoria omenirii poate fi redusă la studiul omului perfect. Este marea enigmă a obârşiei întrucât ne plasează într-un câmp de cercetare hierophanic, la graniţa dintre omul divin şi omul istoric. Dacă omul divin a fost perfect, omul istoric, devenit astfel după căderea în păcat, s-a dovedit imperfect, alergând după o himeră, după omul perfect sau modelul arhetipal, divin. A devenit

Scanned with CamScanner

un truism expresia „în căutarea perfecţiunii". Fiecare epocă a avut conceptul ei de om perfect, viziunea sa proprie asupra fiinţei umane. Moise, în **Geneza** biblică, îl identifică pe omul perfect cu Adam, care, după izgonirea din rai, în urma încălcării poruncii divine de a nu jindui la fructul cunoaşterii, începe să devină imperfect şi să treacă prin toate meandrele imperfecţiunii sale. L-a salvat de la scufundarea totală Noul Adam, Iisus Hristos, deci tot Dumnezeu, în ipostază de om. Hristos este idealul creştin al omului perfect.

Desigur, nu trebuie uitat nici idealul grecesc al omului perfect, dar el era efebul zeiesc, nu uman. Ca şi în cazul viziunii romane. Revoluţionarea ideii avea să se petreacă în Renaştere, cu omul vitruvian al lui Da Vinci şi cu modelul lui Michelangelo, ilustrat de statuia lui David. Dar echilibrul e din nou stricat şi omul imperfect „evoluează" până la forma supraomului lui Nietzsche, care va degenera complet în varianta nazistă. De aici şi până la formele SF nu mai e decât un pas, cu supermeni şi clonări spectaculoase, ca în filmul lui Roger Spottiswoode **A şasea zi**, în care eroul, jucat de Arnold Schwarzenegger, se întâlneşte cu propria clonă şi descoperă o mare conspiraţie privind clonarea lumii, pe ideea că fiinţele perfecte, nemuritoare, nu sunt decât clonele şi ele vor stăpâni lumea, având însă natura reptilelor, care ucid cu sânge rece. La ce ne pregăteşte societatea viitorului meditează şi australianul Chris Cudlipp în scurt-metrajul **Aşteptaţi, vă rog**, în care este vorba despre încercarea unei femei înşelate de a se sinucide, dar ajutorul pe care îl cere serviciului de intervenţii, în cazuri de criză, se dovedeşte atât de ultraspecializat, de ineficient, încât ea trece de la gânduri de suicid la gânduri criminale, descărcând pistolul în meniul mobilului său ultrasofisticat, de parcă ar fi găsit cauza crizei sale. O lume tehnicizată, robotizată, structurată într-o reţea de servicii speciale, este un mimesis al societăţii perfecte, care nu-i poate oferi omului răspunsuri la frământările sale. Rămâne o distanţă colosală între oferta unei asemenea realităţi computerizate, la care visează Bill Gates, şi condiţia umană propriu-zisă. Există o disfuncţie între omul perfect şi realitatea perfectă. Omul perfect trebuie să trăiască într-o realitate perfectă, dar natura umană este imperfectă şi intră în contradicţie cu această realitate, care este total inumană, absurdă, criminală. Este ca în definiţia lui Marshall McLuhan: „*The medium is the message*". De unde şi ironia sau umorul care rezultă din alipirea acestor doi termeni. Chris Cudlipp mai are ideea să introducă şi un martor al acestui „dialog", o pisică, pisica femeii, care

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

își cere și ea drepturile. Ideea trimite la celebra declarație a lui Picasso, care spunea că dacă tablourile sale ar fi luate de apă și alături ar vedea o pisică, el ar salva pisica.

Și în filosofia asiatică există această idee a perfecțiunii umane, căreia un Peter Greenaway îi dă o concreteţe vizuală absolută în filmul **Cartea de căpătâi**, în care personajul principal, așa cum am arătat, este o scriitoare de grafiti, care scrie pe trupuri umane. Ea caută omul de căpătâi, adică omul perfect, pe care să-și scrie propria carte de căpătâi. Greenaway a ales să dea viață cinematografică unei celebre cărți medievale, **Însemnări de căpătâi** a japonezei Sei Shonagon, concepându-și filmul ca o pictogramă divină, amestec infinit de ideograme, simboluri și semne fără început și fără sfârșit, căci fraza laitmotiv este cea auzită de personajul principal, scriitoarea Nagiko, pe când avea 6 ani, de la tatăl ei în timp ce o picta: „*Când Dumnezeu a făcut prima ființă umană, i-a pictat întâi ochii, apoi buzele și sexul. Și i-a scris numele, să nu fie uitat niciodată. Dar dacă Dumnezeu era mulțumit de creația sa, îi dădea viață, scriindu-și numele pe ea*".

Așadar, creația supremă a naturii ar fi imperfectă, de aceea omul modern, cum a zis primul cineastul rus Dziga Vertov, are o misiune demiurgică, de a *corecta* creația, de a crea un om nou, mai perfect decât Adam. Însă omul vertovian nu este un om oarecare, este **Omul cu aparatul de filmat**, cum s-a numit filmul său lecție. Atât de puternică era credința în noua invenție care cucerise lumea! De altfel, omul nou este idealul comunist. Și Umberto Eco a pornit... **Pe urmele limbii perfecte în cultura europeană**! El căuta gramatica universală a graiului uman articulat, ca pe o condiție ontologică în desemnarea *limbii perfecte*, dar n-a căutat-o la noi, la români, care, prin limba arhaică a strămoșilor noștri traco-daci, deținem această *gramatică universală*, mai ales sub forma toponimelor de vecinătate din Ardeal!

Deci omul perfect nu poate vorbi decât o limbă perfectă! Și Mircea Eliade ne oferă o viziune a omului perfect în povestirea sa **Tinerețe fără de tinerețe**, în care eroul ei, pe nume Dominic, asemenea omului „*mai perfect decât Adam*" al lui Vertov, devine „*cel mai prețios exemplar uman care există astăzi pe tot globul*". El devine, de fapt, un *mutant*, un *om postistoric*, cu diferența, față de modelele sci-fi, că și-a „*păstrat libertatea de a accepta sau refuza această nouă condiție*".

O replică la acest om vertovian ne oferă danezii Lars von Trier și Jorgen Leth, care, în **Cele cinci obstrucțiuni** (2003), își propun să se

joace cu această idee, să măsoare care e distanța de la perfecțiune la om, minimalizând ideea, ba în final scepticismul lui von Trier este atât de mare încât îl apropie pe omul perfect de abjecție, sfârșind cu întrebarea: „*Cum eșuează omul perfect?*", cu o trimitere poate la supraomul lui Nietzsche și la ce-a ajuns el în varianta hitleristă. Dar în tot acest joc obstrucționist, în toată această măsurare a distanței de la perfecțiune la om, există și o alternativă, rezolvată prin apelul la desenul animat și la scriere, cea care poate personifica ființa umană. Acest film documentar este un laborator experimental, în care se arată cum doi regizori realizează versiunile unui film mai vechi, **Det Perfekte menneske** (Omul perfect), realizat de Jorgen Leth în 1967. Un scurt metraj de 13 minute, alb-negru, cu doi actori, Claus Nissen și Maiken Algren Nielsen, care reprezintă bărbatul perfect și respectiv femeia perfectă. Lars are ideea de a reface acest film, punându-i lui Jorgen cinci obstrucții.

În fond, ce este arta? Depășirea unor limite, unor obstrucții. Numai limitele îi dau frumusețe, adâncime și relevanță, cum se întâmplă în pictură, când rama tabloului, cum spunea Tudor Vianu în **Estetica** sa, este aceea care pune în valoare infinitatea unui peisaj, de pildă. Este ca un joc, ca o provocare. Ca un test al talentului. Ce poate face un regizor cu un actor într-o cameră goală, fără nimic, fără muzică, fără cuvinte? Și Jorgen ne arata în 1967 ce poate face. „*Un mic giuvaer*, spune Lars revăzând filmulețul, *pe care noi acum o să-l distrugem*". Cele cinci filme-obstrucții, care sunt color, vor fi montate alternativ cu secvențe alb-negru din filmulețul lui Jorgen. Efectul este abisal. Să urmărim acum această demonstrație gridophanică.

Obstrucția 1 este numită „12 fotograme". Adică Lars îi cere lui Jorgen să refacă filmul din cadre a căror durată să aibă numai 12 fotograme. Hotărăsc să-l facă în Cuba. Rezultă un film complet distructiv, un „film spastic", cum îl numește Lars. Îl vedem pe „omul perfect" cum lucrează, cum fumează un trabuc havanez, cum se îmbracă și dezbracă, cum se bărbierește, cum pronunță aceleași fraze metaforice, reluându-le stereotip, precum „*în centrul inimii mele e un punctuleț alb*", dar totul este măcinat de miile de cadre de câte 12 fotograme, care alcătuiesc un om perfect ca o rețea puzzle. Avem în față, explică ironic Lars, ființa umană perfectă! Adică o gură de 12 fotograme, o ureche de 12 fotograme, un zâmbet de 12 fotograme, o privire de 12 fotograme, gesturi de 12 fotograme... Însăși căderea omului perfect la podea este

Scanned with CamScanner

de 12 fotograme! Asemenea şi femeia perfectă se întinde pe o canapea cu mişcări lascive, dar tot de câte 12 fotograme! Şi gândirea omului perfect e tot de 12 fotograme! „*La ce se gândeşte omul perfect? La fericire!*" O fericire însă numai de 12 fotograme!

Totul este ca o nebunie, ca un delir audio-vizual, din care ne scoate numai filmarea normală, dialogul dintre Lars şi Jorgen. Lars are ideea de a banaliza drumul de la perfecţiune la om. „*De ce fac asta? Să scap de obstrucţiune. Vorbesc de etica obstrucţiunii*". Şi lansează Obstrucţiunea 2, „un loc mizer, nu-l arăta". Îi cere lui Jorgen să caute şi să filmeze în cel mai mizer loc din lume. Şi-i spune: „*Ai fost într-o tabără de refugiaţi unde un om trebuie operat urgent, dar nu există nici un instrument chirurgical? Acolo să filmezi omul perfect*". Dar Jorgen nu-l ascultă şi alege o stradă mizeră din Bombay, cea mai mizeră pe care el o cunoaşte, Red Light District. „O imagine din iad". În faţa unei folii de plastic, prin care se vede o grămadă de sărmani, omul perfect stă la o masă, pe care se află un platou bogat şi o sticlă de vin. Şi el începe să mănânce peşte, spagheti, orez, lămâie, îşi toarnă vin din sticlă şi bea, sub privirile acelor sărmani aflaţi după ecranul transparent. Iată cum mănâncă omul perfect! Iată cum dispare acum mâncarea în gură, cum intră în stomac!...

Lars vede filmul, dar nu-i place, îl respinge. E chiar nervos întrucât el i-a cerut lui Jorgen să respecte obstrucţiunea, să nu se vadă locul mizer, prin care s-ar fi respectat ideea: „*Să minimalizăm distanţa dintre perfecţiune şi om*". Jorgen credea că a găsit soluţia prin acel ecran transparent, însă efectul a fost contrar. Degeaba repetă el, în acelaşi mediu mizer, acţiunile laitmotiv ale omului perfect, degeaba imaginează o melodramă vizavi de femeia perfectă („*De ce m-ai părăsit? De ce ai plecat?*"), nimic nu-l satisface pe Lars. Mai ales când descoperă că „masa e servită" pe o arie din **Nabuco** de Verdi! „*Sunt dezamăgit!*", spune el. Obstrucţiunea 2 nu a condus la efectul scontat de el, de aceea Lars îi impune Obstrucţiunea 3, care este „mână liberă", adică îi dă lui Jorgen mână liberă să facă ce vrea el. Jorgen refuză, cică e imposibil. E prea riscant, e un joc prea sofisticat. Da, e terapie filmică, e un concurs cu tine însuţi, zice Lars. Asta e o atitudine diabolică, îi repică Jorgen. M-am expus îndeajuns. Nu, crede Lars, şi-i cere să refacă filmul cu un alt fundal. „*Fă un film fără nici o regulă, fără nici o obstrucţiune! Fă-l!*". Uşor de comandat, dar „*mână liberă e mai greu decât nu arăta un loc mizer!*"

Scanned with CamScanner

Evident că şi lipsa de obstrucţii este o obstrucţie, este un mare test întrucât orice artist este deprins să fie obstrucţionat, este obişnuit să i se pună condiţii, ca deodată să i se ridice toate obstacolele, să fie lăsat în plata lui Dumnezeu, să facă ce-l taie capul. Şi Jorgen se supune. Se întoarce la Bombay, alege un actor, face probe, apoi realizează filmul într-o cheie suprarealistă: Iată, aşa arată o ureche! Aşa îşi taie unghiile omul perfect! O femeie singură pe un scaun pe o terasă. Ce vrea? Cine e ea? Ce face? Iată un bărbat! Nu-l cunoaşte. Se plac. Aşa face omul perfect sex! Totul e ca un balet fantomatic. Ecranul e decupat, acţiunile sunt duble, paralele. Senzaţie de labirint. Ca o călătorie în necunoscut. Lars vede filmul, dar e din nou nemulţumit. Îi reproşează lui Jorgen că a făcut filmul distanţat, că nu l-a marcat nimic. *„Vreau să faci un film care să te marcheze, să fie ca imaginea unei broaşte ţestoase căzută pe spate!"*

Metoda lui Lars este redată prin ideea anarhică: *„Îmi place când lucrurile scapă de sub control!"* Şi-i impune Obstrucţiunea 4, „desen animat". De ce? *„Fiindcă urăsc desenele animate şi vreau să iasă o prostie! Vreau să iasă un film dezolant şi stupid!"* Şi Jorgen ia legătura cu un specialist în animaţie, Bob Sabiston, şi ne demonstrează cât de expresivă şi profundă poate fi această artă a şaptea bis, realizând un film complex pornind de la sugestiile picturii lui Francis Bacon. Acest episod este, cum spuneam, o replică la „omul de căpătâi" al lui Peter Greenaway, amestecând în ecuaţie şi scrierea, o subtilă formă de scriere, aşa cum procedează şi Gopo în filmul **Alo**, când Omuleţul are în maşina de scris o piramidă pe care o „bate" cu diferite semne grafice, rezultând un fel de istorie a scrierii. Desenul animat se dovedeşte un bun suport pentru omul perfect, care trebuie să fie liber.

În fine, Obstrucţiunea 5 este opera lui von Trier însuşi, care ne arată că *„Omul perfect face ce spunem noi să facă"*. Suprema faptă este *„să nu faci nimic"*. El chiar îi şi spune lui Jorgen în aceşti termeni paradoxali: *„Acum fă ceva fără să faci nimic"*. E ca în acea butadă caramitro-dinesciană: *„Fă-te că lucrezi!"* Jorgen consideră că acest lucru este *„un atac la persoană"*. Adică: *„Filmele mele sunt o cacealma. Tu, Lars, m-ai făcut să-mi dau seama de asta!"* Şi ultimul episod este ilustrarea unei scrisori a lui Jorgen către Lars, într-o tonalitate gravă, de intimitate pustie, terminându-se, cum am spus, cu întrebarea provocatoare: *„Cum eşuează omul perfect?"*

Scanned with CamScanner

Un răspuns ni l-a dat Dostoievski în nuvela sa **Dublul**, pe care o tălmăceşte tânăra regizoare Adina Pintilie în scurt-metrajul **Frica domnului G** (2006), închipuind cum eşuează omul viitorului, când propria reflecţie în oglindă nu-i mai dă ascultare. El a fost educat de profesorul său pe ideea că a fi perfect înseamnă a fi fericit, iar a fi fericit înseamnă a fi eficient. Omul perfect al lui Jorgen şi Lars devine aici omul eficient. Acesta este omul erei electronice. Fericirea lui e dependentă de eficienţă. Şi domnul G este eficient, munceşte conştiincios, e respectat de colegi, se îmbracă elegant, se bărbiereşte cu maşina Gilette, are cea mai bună maşină, cu un cuvânt, trăieşte o viaţă perfectă. Până într-o zi când îşi vede dublul la biroul său. Deci omul perfect poate fi înlocuit. De un altul ca el. De aceea, într-o reacţie de furie, îşi acoperă oglinda, înfăşurând-o în ziare, se rade în cap, îşi schimbă look-ul, apoi merge la profesor şi-l pălmuieşte, după care pleacă răvăşit, fără ţinuta impecabilă de până atunci, ca un om oarecare. Substituirea s-a făcut. Nu mai ştim cine este personajul, este el sau dublul lui?! Această parabolă este tratată în maniera „obstrucţiunilor", chiar în aceeaşi tonalitate cromatică. Fără îndoială că replici la ideea omului perfect vor mai fi, atâta timp cât omul nu este perfect, eşuează, atâta timp cât el caută fericirea, sau atâta timp cât el se identifică cu omul creştin, care îşi caută mântuirea.

Cele cinci obstrucţiuni reflectă la modul sublim, într-un limbaj extrem de spiritual, ce înseamnă un dialog revelator şi o artă misterioasă. Ba şi faptul că omul hierophanic nu este omul perfect, căci dacă omul ar fi perfect înseamnă că s-a terminat creaţia, or omul este o fiinţă imperfectă, dar perfectibilă. Aceasta este şansa omului, de a nu fi perfect, dar de a căuta perfecţiunea. Şi tocmai această căutare a perfecţiunii îl face să se întoarcă mereu la origini, să caute idealul a priori, aşa cum a fost el la geneza edenică.

Tragedia unei comedii

O bijuterie, un adevărat regal de spirit şi umor, este filmul danez **Chinezul** (2005), realizat în coproducţie cu China, al regizorului Henrik Ruben Genz, în care actorul Bjarne Henriksen, în rolul unui instalator, pe nume Keld, reuşeşte să fie cuceritor prin firesc, bonomie şi liniştea pe care o degajă. Dar aceste calităţi nu sunt suficiente pentru soţia sa, care îl părăseşte şi divorţul este pronunţat cu daune pentru Keld de 8

Scanned with CamScanner

000 de dolari. Rămas singur, Keld vinde tot din casă, dar e departe de a ajunge la suma respectivă, iar puținii săi bani și-i dă la restaurantul chinezesc din apropiere, unde mănâncă seară de seară.

În acest punct, filmul devine gastronomic și corespunde temei festivalului Slow Food. Proprietarul restaurantului, Feng (Lin Kun Wu), îi acordă o atenție deosebită lui Keld, mai ales după ce el îi repară instalația de la restaurant care se defectase. La un moment dat, Feng îi propune să se căsătorească cu sora lui, Ling (Vivian Wu), o căsătorie doar de formă, contra sumei de 4 000 de dolari, ca ea să obțină dreptul de a trăi legal în Danemarca. Keld se mai gândește, dar a doua zi revine și spune că acceptă târgul, dar pentru 8 000 de dolari, suma pe care o are de plătit soției sale, care îl presează prin fiul lor, îl somează zilnic să plătească. Feng acceptă, spunându-i că-i dă banii după ce vede pe pașaportul lui Ling ștampila de ședere.

Urmează o nuntă mare, de formă, ca să impresioneze autoritățile, apoi testări ale cuplului, ca până la urmă autoritățile să considere nunta legală, iar Ling primește viza mult dorită. La rândul lui, Keld, căruia cunoștințele îi spun acum „Chinezul", primește și el banii de la Feng, se achită de datorie față de soția sa, dar, între timp, învață chineza pentru că nu mai poate să-și dezlipească ochii de frumoasa chinezoaică din casa lui, care îi pregătește cele mai rafinate mâncăruri, care îl cucerește prin tot ce face. Sunt amănunte de rafinament chinezesc care conduc la sărutul dintre cei doi. Căsătoria de formă se transformă în dragoste.

Într-o zi, el descoperă că ea avea o geantă cu medicamente pe care le lua zilnic. Feng îl asigură că sunt medicamente chinezești tradiționale, că sora lui nu are nimic. Dar într-o seară Ling are o criză foarte violentă și Keld o duce în brațe la spital, dar e prea târziu. Medicul îi spune cauzele morții, inima mărită, iar Feng îi mărturisește adevăratul motiv pentru care a adus-o pe sora lui în Danemarca: să se vindece.

În tradiția chineză, există obiceiul ca cenușa unui mort să fie vărsată în râul din apropierea locului natal. Dar multe urne nu ajung prin poștă. Feng ar vrea să-l trimită pe fiul său cu urna, dar nu are bani. Ca prin minune, nevasta lui Keld vine și-i returnează acestuia o parte din bani, fiindcă a luat cât a avut nevoie, bani suficienți pentru ca el să se ducă cu urna în China și să verse într-un râu cenușa lui Ling, peste care se presară petale de flori, așa cum și vedem în ultimul cadru al filmului.

Scanned with CamScanner

Avem deci în **Chinezul** o tragedie în cadrul unei comedii, care este în primul rând o comedie de situații și de replică. Replicile produc un umor spontan în funcție de situațiile neașteptate care apar, datorită surprizelor narative. Sunt curios ce ar spune Lars von Trier dacă ar vedea acest film, care nu respectă nici una din regulile Dogmei lui, dimpotrivă, e un film făcut după toate canoanele comediei clasice, dar fiind atât de cuceritor nu putem decât să considerăm că orice mijloc e bun atunci când își atinge scopul, iar în acest caz scopul este unul de natură estetică și mai ales profund umană.

Poetica lui Gambini

Pe piața cinematografică trece aproape neobservat un film de Lars von Trier, danezul care a impus în cinematograful actual o nouă Dogmă, după principiul „Dogma este Viața". Filmul se numește **The Boss Of It All/ Șeful șefilor** (2006) și se vrea a fi o comedie, dar nu așa cum este **Idioții** și neavând nici o atingere cu celelalte filme ale sale, gen **Dogville**. Filmul nu are succes, nu te șochează, dar poartă marca unui cineast născut să facă școală, să dea lecții. Aici nu avem o comedie, ci o disertație despre comedie, avem o lecție de teatru, o lecție de-a comedia. Chiar din capul locului o voce din off ne propune să ne jucăm de-a arta, de-a convențiile, pe ideea că toți avem un șef, un șef nevăzut, un fel de Dumnezeu, care la un moment dat apare și spune că nu el e șeful cel mare, ultim, că peste el este un alt șef și mai mare, șeful șefilor, care ia deciziile. Desigur, Trier și-a propus să demonstreze cum se face o comedie și ce e o comedie. A luat un actor ratat, șomer, pe nume Kristoffer (Jens Albinus), și i-a dat să facă un rol, să joace rolul unui șef într-un birou, la o firmă IT. Există un comentariu din off al autorului, care ne explică din când în când ce e cu o comedie făcută după principiile lui Gambini, pe care actorul îl citează mereu, ca pe o autoritate supremă în materie de poetică teatrală, dar Gambini nu e altceva decât un fel de Gambeta al lui Caragiale pe rol de Aristotel. Și prima regulă parcă este extrasă din Borges: cum să ne pierdem timpul cu o comedie. Ca în final, aceeași voce să ne spună că ce-a ieșit nu e chiar pe gustul tuturor, că nu a fost ce ne-am fi așteptat, dar că spectatorii care s-au așteptat la ce-au văzut, sigur nu vor fi dezamăgiți, căci a fost pe măsura lor. De fapt, lecția e ca în piesele lui Shakespeare. Gambini n-a adus nimic nou, a

Scanned with CamScanner

furat totul de la Marele Brit. Ca la Shakespeare, şi aici avem prolog, epilog şi alte aparteuri, cum ar fi momentul de pauză, când vocea din off ne spune că trebuie să inventeze ceva, să nu ne plictisim, aşa că în partea a doua va introduce un personaj nou. Şi acest personaj nou este o femeie, care îl demască pe şeful cel mare, căci îl cunoaşte pe actor şi-i spune să-şi iese din rol, să n-o mai facă pe prostul, să nu mai încurce treburile, că-şi joacă total neconvingător rolul.

Disertaţia are loc pe suportul ideii că în lumea în care trăim, catastrofală, derizorie, comedia nu e ceva care trebuie să te facă să râzi, ci este ceva reflectant, aşa cum la început vedem camera de filmat şi echipa aferentă cum se reflectă în geamurile locului de filmare. Vom râde? Poate da. Dar cu toate precauţiile şi apelul la poetica inexistentului Gambini, nici Trier nu poate evita clişeele, cum ar fi finalul cu happy-end, căci actorul Kristoffer îşi ia rolul în serios şi atât de mult intră în pielea personajului încât nu-şi va respecta contractul şi îl va demasca pe amicul său, Ravn (Peter Gantzler), care l-a angajat, căci acesta este de fapt, în realitate, şeful şefilor, dar a vrut să se ascundă după un paravan, să acţioneze ca un anonim, să vândă firma unui islandez şi să-i concedieze pe cei care l-au ajutat iniţial s-o pună pe roate. E înduioşător chiar în ce compromis superumanist cade acest subiect birocratic. Bref: prin arta sa, prin arta comediei, Kristoffer îi va salva pe cei propuşi la concediere, ba îl va determina pe şeful şefilor să nu mai vândă firma şi echipa să rămână ca o familie unită, aşa cum a fost, până în vecii vecilor. Nimic mai optimist decât finalul acestui film, exact ca în comediile lui Baranga. Păcat că Trier nu le cunoaşte, că s-ar fi ruşinat cât poate fi de depăşit. Mai mult, această comedie cu funcţionari, salariaţi şi şefi, văzuţi şi nevăzuţi, cu relaţii sentimentale, cu amoruri pe birou aduce aminte de universul lui Teodor Mazilu, cam cu ce se întâmplă în piesele lui, având în plus născocita poetică teatrală a lui Gambini, răscitat de Kristoffer. Conştient sau nu, Trier cade şi aici peste un clişeu deja cunoscut din **Micul organon** al lui Brecht, căci şi în filmul său este vorba despre o problemă legată de schimbarea identităţii, pe care Brecht o va aplica magistral în **Dispariţia lui Galy-Gay**. Numai că aici avem un actor care joacă rolul celui dispărut. Iar cel dispărut e chiar cel care îl angajează pe Kristoffer. În acest sens, pe această linie, toată arta spectacolului se poate revendica de la poetica schimbării identităţii, căci actorul de teatru sau de film se transpune în altcineva, în altă persoană, în alt eu. Ca şi cântăreţul de operă, ca şi

Scanned with CamScanner

balerinul în **Lacul lebedelor**, ca orice fapt care înseamnă transfigurare, artă a reprezentației. Aici, în **Șeful șefilor**, Galy-Gay este șeful cel mare dispărut din mijlocul colectivului timp de zece ani și care sosește tam-nesam, normal, în pielea unui personaj necunoscut interpretat de un actor, care nu are nici un fel de date despre el, doar improvizează, alt principiul al lui Gambini, care se trage clar de data aceasta din **Poetica** lui Aristotel, care punea improvizația la baza teatrului. Aerul doct al naratorului, care vrea să ne dea lecții de teatrologie, nu se justifică sau se justifică numai într-un singur caz: Trier vrea să ne demonstreze cât de sentimentali sunt danezii. Și aici avem o lungă explicație. Șeful islandez, Finnur (Fridrik Tór Fridriksson), cel care vrea să cumpere firma daneză, vorbește despre conflictul vechi dintre danezi și islandezi, care de 400 de ani suferă din cauza sentimentalismului danez. Dar și danezii înșiși suferă de 200 de ani din cauza aceleiași metehne. Și mai suferă pentru că râd prostește, din te miri ce, cum îi mai caracterizează naratorul. Trier nu-și iartă conaționalii. Acest exercițiu, el îl numește *declarație de revitalizare*, așa cum afirmă el într-un interviu, oferit cu ocazia împlinirii a 50 de ani.

Astfel, aflăm că Trier a făcut o comedie inofensivă întrucât „am fost criticat pentru că sunt prea politic", iar **The Boss Of It All**, care a fost făcut foarte repede, fiind filmat în cinci săptămâni, „nu este politic și m-am amuzat când l-am făcut dar, bineînțeles, o comedie bună nu este niciodată inofensivă". Trier mai spune că „aveam de foarte mult timp ideea de a face un film despre un director de firmă care nu există în realitate", considerând că secretul succesului unei comedii este „să faci un lucru care pe tine personal te amuză și îți face plăcere". Dar dacă nu-i amuză pe spectatori? Oare pe danezi îi amuză acest film în care află, din gura unui islandez, că sunt idioți?! Și Trier explică un fapt incredibil și anume că „danezilor le place să audă că sunt stupizi. Poate pentru că este vorba de o țară mică, iar oamenii sunt chiar mazochiști. Le-a plăcut la nebunie în **The Kingdom** când oamenii vorbeau despre danezii cei proști. În filmul acesta, când islandezii țipă la ei și spun toate lucrurile acelea urâte, ei sunt încântați". Pentru noi, care nici nu știm cu ce se mănâncă Islanda, ni se pare curios acest „personaj" insistent. Și mereu ne întrebăm de ce Treier o fi accentuat acest conflict? Aflăm cu stupoare că „în prezent, sunt foarte mulți islandezi care cumpără aproape toată Copenhaga. Timp de 400 de ani, Islanda s-a aflat sub coroana daneză. Toți islandezii îi urăsc din această cauză pe danezi. Sunt speriați de danezi. Este vorba de o

Scanned with CamScanner

cicatrice veche de 400 de ani care se face simțită". Și o spune cel care în anul 2000 a obținut **Palme d'Or** la Cannes pentru drama muzicală **Dancer in the Dark/ Dansând cu noaptea**, având-o ca actriță principală pe cântăreața islandeză **Björk.** Filmul **Șeful șefilor** e produs de compania lui Lars von Trier numită „Zentropa", creată pentru a produce și controla tot ceea ce el regizează. Semnificativ e faptul că această companie, mărturisește Trier, „nu are la bază nici o idee clară, este mai mult bazată pe intuiție". Așa pare și comedia despre șefi fără șefi, care, trebuie să mărturisim, are un defect major: e înecată în dialog, în vorbărie. La orice obiecție, Trier are, evident, un răspuns: modelul său au fost comediile spumoase, gen „screwball", precum **Bringing up Baby** și **The Odd Couple**, cu multe replici. Și mai adaugă **Philadelphia Story** și **The Shop Around The Corner**, mărturisind: „Am încercat să fac ceva în genul ăsta. Acest tip de comedii au în centru ideea că unii oameni știu ceva ce ceilalți nu știu. În plus, am adăugat o povestire cu caracter moral despre cum cineva poate să se folosească de acest șef fictiv pentru a se putea purta rău cu angajații săi". Iar abordarea acestui subiect „a reprezentat un alt nivel". Nivelul redat prin filmare. Un realism sfâșietor la montaj, la fotogramă. Aproape fiecare cadru este întrerupt, sărit, cu imagini care lipsesc. Procedeul se numește *automavision* și Von Trier îl explică astfel: „Pentru multă vreme, filmele mele au fost filmate din mână. Asta pentru că sunt obsedat să dețin controlul și pentru că nimeni nu poate să stăpânească complet încadratura sau imaginile. A fost mai bine să renunț cu totul la încadratură și să optez pentru o cameră de mână «orientată». Cu Automavision, tehnica era că fixam încadratura și apoi apăsam pe un buton pe computer. Nu mai eram eu cel ce deținea controlul, era computerul". Trier mai explică faptul că s-a folosit de acest procedeu pentru că avea nevoie „de o formă care să se potrivească comediei. Mi s-a părut că este un mod de lucru foarte nou". Care ar consta în faptul că „dă filmării un stil care nu are nimic de-a face cu cel uman. Este lipsit de intenție. Dacă nu-mi plăceau cadrele computerului, puteam să le refuz, însă trebuia să apăs butonul din nou. Ideea nu era ca filmul să fie imposibil de făcut, ci doar că nu era precis. Am botezat computerul Anthony Dod Mantle (după numele fostului cameraman al lui Von Trier). Ne-am gândit inițial să ascundem camera de actori și să filmăm printr-o oglindă dublă, dar nu aveam destulă lumină". Evident că toată această sofisticărie nu se vede în film. Sau se vede ca un defect de filmare, ca niște sărituri de

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

Scanned with CamScanner

fotograme, cum am spus. Mi-e greu să cred că actorilor le-a plăcut să fie subordonați acestui procedeu, deși Von Trier consideră că „orice actor bun știe să se pună în cadru în câteva secunde. Am filmat cu zoom, iar actorii nu și-au dat seama ce fel de lentile am folosit, dar ar fi fost mai bine dacă am fi putut ascunde camera cu totul". Reacția în sala de spectacol e pe măsură: spectatorii care nu sunt predispuși pentru experiment și au venit să vadă o comedie, părăsesc pe rând cinematograful, cum mi-au mărturisit angajații de la cinema „Studio", unde a fost programat filmul. Nici elefantului din film nu i-a plăcut procedeul. Trier crede contrariul, dar se înșeală, cel puțin cu spectatorii români. În rest, nu ne îndoim că Trier procedează ca toți regizorii, adică filmează o scenă în mai multe feluri ca să aibă de unde să aleagă.

În fine, nu pot să nu vă ofer și o explicație de la sursă despre Antonio Gambini, care e un estetician inventat, nu există în realitate: „Nu, nu există. Mă întorceam de la Cannes când am văzut un camion imens plin cu mâncare, pe care scria Gambini – și m-am gândit de ce nu. Fac însă referire la Ibsen. Mi s-a părut foarte amuzant atunci când i s-a spus că este un dobitoc. Poți avea multe idei despre Ibsen, dar ideea că este un dobitoc este chiar ciudată. Filmul la care se uită cei din film este **Oglinda** de Tarkovsky. A propos, este unul dintre marile mele filme preferate. Cred că l-am văzut de douăzeci de ori". Și atunci, ce legătură are o comedie stupidă, în care suportul teoretic este poetica lui Gambini, cu Ibsen și Tarkovsky?! Așa-i în comedie, trebuie să le amestecăm! Dar hai să luăm **Șeful șefilor** ca un respiro. Sau ca un experiment ratat. Regizorul care a făcut **Dogville** și **Manderlay**, pregătindu-se a face și al treilea film al trilogiei, **Wasington**, poate fi iertat că a încercat să iasă din chingi și să viseze. Și să se plimbe prin pădure cu Ipod-ul său. Nu știu dacă lui Trier o să-i placă ce voi spune acum, în final, dar interviul pe care l-am spicuit aici e mai amuzant decât comedia sa cinematografică. Oricum, ne e mult mai folositor.

Parabola anomaliei

La Festivalul de la Cannes, ultimul film al lui Lars von Treir, **Antichist** (2009), a stârnit râsete, huiduieli, fiind blamat în fel și chip, ceea ce dovedește încă o dată că acest festival s-a tâmpit, că alege niște jurați care nu mai știu să citească o parabolă. Căci **Antichrist** este o parabolă a anomaliei, atât a naturii, cât și, implicit, a omului. E chiar deranjant faptul

Scanned with CamScanner

că mesajul şi simbolistica lui sunt atât de evidente, fără să necesite nici o decodificare sau translaţie anume. E povestea bărbatului şi a femeii, un El (Willem Dafoe) şi o Ea (Charlotte Gainsbourg), un fel de Adam şi Eva, care traversează istoria durerii şi a suferinţei umane. Şi unde se petrece acest martiraj, în care El şi Ea devin pe rând răstigniţi? Chiar în Eden, aşa cum se numeşte pădurea unde ei aveau o casă. Şi Trier arată chiar cu degetul această damnaţiune, fiindcă partea molestărilor, a anomaliei, este redată în alb-negru, cu multe secvenţe în ralanti. Cum este şi întreg prologul. Căci sălbatica poveste se derulează ca un roman, pe capitole, iar ultimul capitol se referă la „cei trei cerşetori", care sunt, cum zice Ea, „Durerea, Disperarea şi Suferinţa. Iar când aceşti cerşetori vor veni, unul dintre noi va trebui să moară". Şi va muri Ea, sugrumată de El. Trama de până atunci ne spune că Ea ar trebui să moară, fiindcă l-a chinuit pe El, i-a perforat un picior cu un burghiu şi i-a introdus o piatră de moară, ca să n-o mai părăsească. Evident, putem avea rezerve la anumite fire ale acestui trunchi narativ, felul cum se rezolvă o situaţie sau alta, cum ar fi soluţia finală, aceea de a o sugruma şi apoi de a-i da foc pe un rug. Probabil aşa se întâmpla şi în epocile barbare în care, spune El, femeile erau ucise pe capete şi fără milă. Aşa cum variantă la firul principal e şi această dramă modernă, pe care o ghicim chiar din prolog: El şi Ea au un copil, Nick, care, atunci când El şi Ea fac dragoste, cade de la etaj şi moare. Ea nu poate îndura pierderea copilului şi trece prin câteva faze firești, normale, cum le consideră el, care e psihoterapeut: jelirea, urmată de anxietate şi panică. Pentru a o elibera complet de angoasa pierderii copilului, el face un experiment psihiatric, pentru a găsi punctul nevralgic şi a o vindeca. De unde provine frica? Care e locul ei declanşator? Răspunsul Ei: pădurea. Chiar pădurea Eden, unde ea venea adesea cu Nick. Aici El face câteva teste cu Ea, printre care cel de a se identifica cu verdele pădurii. Şi Ea se vindecă. Începe să reacţioneze normal. Dar personajul face parte din plămada furiilor damnate. A bacantelor obsedate de sex. Şi răul începe să evadeze din Ea. Cum ar spune Freud, e o femeie posesivă, dependentă de libido. Şi de aici dorinţa de a-l devora pe El. Sunt nenumărate scene de sadism sexual, de perversiuni masochiste, de ură între sexele opuse, dar încleştate. Tot acest delir pervers are însă o explicaţie. Vine de la natură şi e aplicat la fiinţa umană. Natura e principalul vinovat de tot ceea ce se întâmplă. Ba chiar Ea are şi o definiţie fără echivoc: „Natura este Biserica lui Satan".

Scanned with CamScanner

Aici este cheia filmului, de fapt, fiindcă Lars von Treier face un film despre satanism, despre anomaliile naturii. Vedem o căprioară cum nu poate să nască, cum umblă cu fătul nelepădat. Un pui de pasăre cade dintr-un copac şi imediat furnicile se urcă pe el şi începe să-l mănânce de viu. Dar apare un uliu, care le ia prada, apoi începe s-o devoreze. Atunci când El caută să scape de Ea şi se ascunde într-o grotă, acolo descoperă o cioară care croncăne şi, deşi o ucide nemilos, ea continuă să croncănească, fapt care îi atrage ei atenţia, care îl descoperă şi-l târăşte din nou în casă, unde se petrece martiriul final: El descoperă cheia franceză, se eliberează de piatra de moară, apoi o sugrumă. Natura nu e bună, e monstruoasă. Copacii se prăbuşesc din senin, se întâmplă tot felul de fenomene inexplicabile. E suficient ca El să privească într-o tufă de ferigi, ca să descopere o vulpe însângerată, care îl priveşte şi urlă a morţiu. Anomalia e peste tot. Chiar lui Nick, la autopsie, i s-a găsit o anomalie la tălpi, dovadă că în toate fotografiile apare cu ghetuţele puse invers, adică cu partea unde e scobitura labei, în afară. Totul e prevestitor, la limita horror. Omenirea apare, în această viziune, ca având o istorie de groază. Groaza este cea care domină. Iar multe scene, cum ar fi momentul când ea se automasturbează în pădure, parcă sunt scoase din **Infernul** lui Dante. Rădăcina copacilor se amestecă bizar cu resturi de trupuri umane. E o imagine de infern, de holocaust. Teribilul regizor danez este evident influenţat de bestiarele medievale, multe imagini par scoase din tablourile lui Bosch. Pentru Trier deci, natura nu e bună, deci nici natura umană nu poate să fie bună. De aceea, totul e antichistic, dacă Christ e întruchiparea bunătăţii. În mod paradoxal, filmul nu conţine ideea antichristului din **Apocalipsă**, nici a antichristului nietzscheean, adică nu este un film anti Iisus Hristos. E doar o imagine a ceea ce înseamnă negativul lucrurilor, aşa cum este şi construit acest film, din multe imagini având „negativul" supraexpus. Aşa arată antichistul din om şi din afara lui, vrea să ne spună Trier. Dovadă că istoria omenirii, cum o vedem şi în imaginile de pe pereţi, este o permanentă oroare, mereu denaturată, plină de violenţă, stăpânită de cei trei cerşetori, durerea, disperarea şi suferinţa. Iar epilogul, cu imaginea unor excursionişti care invadează pădurea, este generalizarea păcatului, pe ideea inconştienţei oamenilor, care nu ştiu ce-i aşteaptă. Altfel spus, oamenii sunt victimele inocente ale naturii, implicit ale naturii lor interioare, aşa cum se petrece un joc între El şi Ea, când El este natura cu toate ale ei, iar Ea, gândirea raţională. La fiecare sondare a naturii,

Scanned with CamScanner

raţiunea se dovedeşte incapabilă să răspundă. Natura are, de fapt, o forţă entropică, aşa cum sunt ghindele care se aud pe acoperiş şi care cad mereu şi mereu, arătând ca o ninsoare spectrală.

Sfărâitul lumii nu e deloc melancolic

O planetă, care până acum fusese ascunsă de soare, se îndreaptă spre pământ şi ameninţă să intre în coliziune cu el. Astfel de ştiri au mai fost, aşa cum recent a fost şi povestea cu satelitul de zece tone care urma să cadă pe pământ. Ei bine, planeta ameninţătoare e mai mare decât pământul şi e posibil ca, în urma ciocnirii, pământul să se facă bucăţele, iar bucăţelele lui vii, oamenii, caii, fluturii sau râmele, să dispară, să se facă praf şi pulbere.

Şi dacă e să se întâmple aşa ceva, când toate canalele de ştiri anunţă dezastrul iminent, ce fac oamenii? Sigur, unii s-ar îmbăta, alţii s-ar lua la harţă sau n-ar lua în seamă, unii s-ar sinucide, tot felul de reacţii. Dar cineastul danez Lars von Trier, cel care şi-a imaginat această poveste, o ipoteză post-apocaliptică, se opreşte asupra conflictului dintre două surori, Justine (Kristen Durst) şi Claire (Charlotte Gainsbourg). Justine tocmai se mărită cu Michael (Alexander Skarsgĺrd), iar Claire, împreună cu soţul ei, John (Kiefer Sutherland), i-au pregătit la castelul lor o petrecere de neuitat.

Prima parte a filmului, numită „Justine", se centrează pe nunta personajului jucat de Kristen Dunst, prezentată iniţial ca un moment fericit, dar care ulterior este perturbată de intrigi din sânul familiei, din care deducem că cele două surori au taţi diferiţi, dar aceeaşi mamă, Gaby (Charlotte Rampling), mereu alungată de la castel. Partea a doua a filmului are titlul „Claire" şi e marcată de angoasele ei legate de apariţia neprevăzută a planetei misterioase.

Justine şi Claire se iubesc şi se urăsc în egală măsură. Relaţia este bergmaniană, din **Strigăte şi şoapte**. Justine este lunatecă, nu-i pasă de planeta care se apropie, dar sora ei, Claire, e cuprinsă mereu de panică, poate şi fiindcă îl are pe Tim (Brady Corbet), copilul ei şi al lui John, un om bogat, pasionat de astronomie, proprietarul castelului unde are loc acţiunea filmului. Justine are premoniţii. E o nouă Pithie. Ea ştie exact câte boabe s-au pus într-o sticlă, ştie că oamenii sunt singuri, ştie că există teamă, ştie că „Pământul este malefic" şi că

Scanned with CamScanner

„viața pe Pământ este malefică". Și Eminescu, în **Demonism**, punea la baza lumii Răul.

Recunoaștem ideile celui care a devenit la Cannes *persona non grata* după ce a spus că îl simpatizează puțin pe Hitler. Fapt care nu a împiedicat ca filmul să fie difuzat, iar juriul să-i acorde lui Kristen Durst premiul de interpretare. Fiindcă actrița îl merită. Are o largă arie expresivă. Acum râde, e ca o prințesă, ca Marie Antoinette, pe care a jucat-o în filmul Sofiei Coppola, acum e tristă, morbidă, sadică, acum dă ochii peste cap, ca vedetele din filmele mute. Pare o nouă Asta Nielsen, o vrăjitoare nebună sau poate o vampiriță, care face plajă goală în miez de noapte, la lumina planetei care se apropie! Practică un joc misterios și sălbatic. Totul în comportamentul ei este straniu și suspect. Justine este o malefică anunțată. Un personaj cu o biografie a priori, constituită adică înainte de a ni se dezvălui in actu. Totul e imprevizibil la ea. Ca atunci când, în noaptea nunții, îl abandonează pe Michael, fuge din camera nupțială, iese în curtea castelului și se culcă forțat cu un tânăr care o urmărea să scoată de la ea un slogan publicitar. Fiindcă Justine lucrează la o firmă de publicitate, iar patronul ei se află printre nuntași, Jack (Stellan Skarsgĺrd), căruia, la un moment dat, ea îi spune verde în față că e un prototip al răului.

La extrema cealaltă se află beneficul John, un savant, are un telescop și studiază mișcarea stelelor. Îl învață și pe copilul său astronomia. Tim inventează un instrument telescopic, un băț de care leagă o sârmă, terminată cu un cerc, prin care privește Melancholia. Când planeta e mai mică decât cercul de sârmă înseamnă că ea a survolat pământul și se depărtează de el cu o viteză de 96 de mii de kilometri la oră. Când planeta e mai mare decât cercul de sârmă, e semn că ea se apropie.

În ziua când se anunța coliziunea, caii sunt neliniștiți. Justine le ascultă zbaterea. În acea zi, nici majordomul care locuiește în sat nu a venit la castel, fapt care până atunci nu s-a mai întâmplat. Dar John le spune că pericolul a trecut. Și se duce în grajd. Nu au rămas pe terasă decât Justine, Claire și Tim. Claire pune bățul cu sârmă la ochi și vede că planeta e mai mare decât cercul de sârmă. Ceea ce înseamnă că planeta se îndreaptă spre pământ. Și Claire îl strigă pe John, să-i semnaleze eroarea. Savanții au greșit socoteala. Poate că John știa, fiindcă Claire îl găsește mort în grajd. S-a sinucis sau Abraham, calul pur sânge, care se lăsa călărit numai

Scanned with CamScanner

de Justine, l-a ucis? Disperată, ea îl ia pe Tim şi încearcă să fugă în sat, oriunde, dar nici cele două maşini ale casei nu pornesc.

Unde să fugă? Tim ştia de la John că dacă se petrece coliziunea, nu ai unde să te ascunzi. Dezastrul total e iminent. Prin cercul de sârmă, Claire vede că planeta devine tot mai mare şi mai mare. Tim este şi el speriat. Dar la urmă, Justine îi va spune că tatăl lui a uitat să adauge ceva, că are unde să se ascundă. Unde? În „peştera magică". Şi împreună cu Tim adună lemne din pădure şi Justine face un fel de cort imaginar. Şi îl pofteşte pe Tim la adăpost, în peşteră, apoi pe Claire. Intră şi ea. Planeta creşte, ocupă tot orizontul. Cei trei se țin de mâini, dar suflul planetei îi spulberă.

*

În filmele sale, privite în subtext, Lars von Trier trădează un complex american. El e danez, dar gândeşte hollywoodian, deşi persiflează poncifurile de acolo, iar unele dintre filmele sale au fost taxate drept anti-americane, de la **Dancer in the Dark** (2000) la **Dogville** (2003) şi **Manderlay** (2005). De fapt, nu cred că ştie să facă altfel de filme, decât nonconformiste. Dovadă că a făcut un altfel de musical, un altfel de western, un altfel de film politic, pe tema negrilor sudişti. Dar şi o altfel de

Scanned with CamScanner

comedie (**The Boss of it All**). Iar ultimul său film, **Melancholia**, (2011) este un altfel de film SF. Acesta este spiritul **Celor cinci obstucțiuni**, să-şi propună să facă invers sau cum nu s-a mai făcut ceea ce deja s-a făcut. Şi uneori chiar bine. Dogma sa e mai apropiată de spiritul lui Tim Burton, care şi el e un hollywoodian nonconformist!

Evident, **Melancholia** nu este un film despre melancolie, este un *disaster movie*, ba ironia lui Trier este supremă la adresa pământului şi pământenilor, căci aşa se numeşte planeta care va lovi pământul.

Filmul debutează cu un pregeneric în care, ca într-un videoclip sau documentar special, este rezumată povestea, începând cu imaginea unui tablou de Bruegel, care reprezintă o vânătoare pe zăpadă (o imagine a pământului malefic?) şi se termină cu o coliziune dintre două planete. În final, ultima imagine sugerează dezastrul, cum uriaşa planetă spulberă ultimul cadru imaginat de Justine: ea, Claire şi Tim aflați în peştera magică.

Dacă în filmele post-apocaliptice americanii mai dau o şansă omului sau pământului, aici Lars von Trier nu ne lasă nici o speranță. Ne sugerează doar incandescența coliziunii, focul atoatearzător. Cu adevărat ajungem la vorba savantului lui Caragiale, care spunea că „pământul e o scârbă". O expresie care însă, în cazul filmului Melancholia, programat şi în cadrul evenimentului „Les Films de Cannes à Bucarest", nu ne declanşează nici un surâs. Dimpotrivă.

Scanned with CamScanner

Lecția elvețiană

Vârsta invizibilă

Extrem de original este şi filmul elvețian **Giulias Verschwinden/ Dispariția Juliei** (2009), în regia lui Christoph Schaub, o satiră spumoasă la adresa complexului bătrâneții.

Un grup de prieteni se întâlnesc la un restaurant să o sărbătorească pe Julia, care împlineşte 50 de ani. Dar Julia nu mai vine. Şi ei încep să discute despre ce cadouri i-au adus, apoi discuția se opreşte mult timp asupra vârstelor, cu avantajele şi dezavantajele lor. E bine să ai 50 de ani? Dar mai mult? E cumplit însă să ai 30 sau 35 de ani, vârstele cele mai dificile, când apar gândurile sinuciderii. Ba ele apar înainte de 30 de ani. Cel mai bine e să fii de 20 de ani şi să ai mintea ca la 50 de ani! Se înşiră toate situațiile posibile, ba, în paralel, avem şi povestea unei tinere de 16 ani care, împreună cu o colegă de-a sa, fură dintr-un magazin nişte pantofi, cât şi povestea unei doamne de la un azil de bătrâni, unde o bătrână de 80 de ani îşi serbează ziua de naştere, momentul festiv transformându-se într-o bătaie cu tort!

Dar Julia tot nu vine. Prietenii ei, sătui s-o tot aştepte, se pun pe mâncat şi băut. Între timp, Julia (Corinna Harfouch), în drum spre locul de întâlnire, face cunoştință într-un magazin de ochelari cu un domn în vârstă, John (Bruno Ganz), care o cucereşte cu argumentul suprem că el nu are vârstă, în timp ce ea îi mărturiseşte că a descoperit un lucru senzațional, faptul că e invizibilă. Ideea este că la o anumită vârstă nimeni nu te mai bagă în seamă, cum n-au băgat-o pe ea cei din autobuzul cu care a călătorit sau cei din magazin, de pe stradă etc.

Suntem invizibili la un moment dat, de la o anumită vârstă. Fapt care ne conferă linişte şi fericire, crede Julia. Ea ajunge la întâlnire, taie tortul, îl împarte, apoi pleacă cu domnul fără vârstă, undeva, în

Scanned with CamScanner

necunoscut. În acest spirit, ca într-o piesă de teatru scrisă de Martin Suter în stilul lui Bernard Shaw, se derulează tot acest film acid, vesel, dar cu multe reflecții amare.

Scanned with CamScanner

Lecția engleză

Modelul schimbării

Vestea că actrița britanică Helen Mirren a obținut două premii Globul de Aur, pentru rolul reginei Elisabeta I din serialul de televiziune cu același titlu și pentru rolul reginei Elisabeta a II-a din drama **The Queen**, ne confirmă entuziasmul pe care l-am avut atunci când am văzut și am comentat filmul **Regina**, una din cele mai fascinante pelicule din ultimii ani, care reprezintă spiritul englez în esența sa, o lecție de demnitate politică și morală, film prezentat în cadrul Festivalului filmului britanic din toamna anului trecut. Așa cum spuneam și atunci, filmul **Regina** ar merita să fie văzut de toți parlamentarii și guvernanții noștri, pentru a învăța ce înseamnă să trăiești pentru poporul tău, pentru a vedea la ce nivel trebuie să ne ridicăm în UE, dacă vrem să fim parteneri demni de respect. Cel mai controversat moment al istoriei recente a Angliei, care a atins apogeul cu moartea prințesei Diana, este pentru scenaristul Peter Morgan și regizorul Stephen Frears prilej de a da o lecție engleză Europei, de a realiza una din cele mai copleșitoare pagini din istoria filmului.

O țesătură complexă, în care apar toate straturile și substraturile regalității, îmbină ideal verticala istoriei, a unor principii seculare, cu orizontala ei, cu schimbările de mentalitate care au intervenit în viața societății engleze. Filmul e o demonstrație suptilă a felului cum se adaptează curtea regală la un eveniment din afara regalității (cazul Diana), cât și a felului cum primul ministru Tony Blair înțelege să se adapteze unor canoane istorice. Istoria se armonizează cu actualitatea, tradiția cu schimbarea. Ideea schimbării e concepută numai în cadrul tradiției. E o lecție perfectă și pentru politicienii români, care în acest spirit trebuie să lucreze. Anglia reprezintă spiritual cel mai pur al Europei, modelul la

Scanned with CamScanner

care europenii se raportează mereu, aşa cum lumea teatrului, de pildă, se raportează la Shakespeare.

*

Dar „British Film Festival" a cuprins o selecţie reprezentativă de filme artistice, documentare şi filme de animaţie, cele mai multe fiind producţii 2005 sau 2006. Din câte am putut vedea, nivelul acestei şcoli de film se menţine foarte ridicat. Cheia ar constitui-o apelul la literatura bună, singura care poate garanta rigoarea unei poveşti. Şi ciclul de desene animate şi filmele de scurt metraje s-au dovedit consistente, prin densitatea ideilor. Forma scurtă face mai evidentă ideea. În acest gen nu poţi să trişezi. Dacă nu ai o idee, nici nu poţi să te atingi de un subiect scurt. Din cele 20 de scurt metraje văzute le-am reţinut pe cele de ficţiune. Arta filmului face însă o subtilă concesie comercialului, e cazul coproducţiilor în special, multe pelicule cultivând în general genul horror sau halloween, cum ar fi **The Descent/ Coborârea** (2005), în care descinderea unor tinere alpiniste într-o peşteră neexplorată se transformă într-o aventură de groază, din lupta cu monştrii întunericului, un fel de lilieci humanoizi, care nu văd, dar se orientează după sunete, reuşind să scape doar una!

Tot în această categorie poate fi plasat, deşi e mult mai sofisticat şi rafinat, filmul englezo-canadian **Tideland/ Ţara Minunilor** (2005), semnat de Terry Gilliam, după un roman de Mitch Cullin, în care eroina, pe nume Jeliza-Rose, o fetiţă de 9 ani, rămasă orfană, trăieşte o aventură în care se amestecă fantastical cu spectrele reale, de parcă ea s-ar fi contaminat de efectele benefice ale drogului, părinţii ei murind din cauza supradozelor de heroină, pe care ea îi ajuta să şi le administreze. Colosală este compoziţia actoricească pe care o realizează interpreta eroinei, Jodelle Ferland, pentru a trăi singură într-o căsuţă izolată, în vecinătatea unui retardat obsedat de submarine şi a surorii lui mai mari, obsedată de albine. Are o maturitate a jocului şi a trăirilor fascinantă, pe măsura universului imaginar pe care şi-l creează, în care licuricii au nume, iar păpuşile şi veveriţele vorbesc.

Povestea este bine condusă, iar cheia filmului o constituie scenografia şi trucajele. Se pare, ba e tot mai evident, că filmul devine o artă a copiilor, a tinerilor în general, extrem de multe producţii de mare succes fiind cu şi pentru copii! E arta care răspunde cel mai bine jocului şi imaginaţiei tinerilor. O dovedeşte şi cel mai bun film poate din festival,

Scanned with CamScanner

Breakfast on Pluto/ Dejun pe Pluto (2005), o coproducție englezo-irlandeză, semnată de Neil Jordan, după romanul lui Pat McCabe, în care eroul, Patrick/ Patricia, este un tânăr orfan, care pleacă, travestit în irlandez homosexual, să-şi caute mama la Londra, ca până la urmă să-şi găsească tatăl! Această călătorie se transformă într-o aventură a cunoaşterii, a revelării unei lumi în care promiscuitatea se îmbină cu atentatele, devenite o realitate curentă. Filmul, structurat ca un foileton, cu mai multe zeci de capitole scurte, în tot atâtea locații, colcăie de viață, adună tot felul de personaje, de o tipologie diversă, ca lumea însăşi, fiind realizat în cea mai bună tradiție a şcolii engleze, amestec de concretețe şi umor negru.

Spiritul în care este făcut acest film mi-a amintit de *Muzeul Madame Tussuad* sau Muzeul figurilor de ceară, în special de secțiunea numită chiar „Spiritul Londrei", pe care îl afli călătorind într-un fel de taxi pe şine. Actorul Cillian Murphy, în rolul irlandezului travestit, face o creație memorabilă, îmbinând seducția cu poezia, care îl ajută să evadeze din societatea conservatoare în care călătoreşte. Este modelul de film despre o lume crudă, în care soluția este realitatea paralelă pe care şi-o creează eroul, cu o artă demnă de feeriile shakespeariene. Filmul poate fi apropiat de **Orlando** al lui Sally Potter, dar şi de **Stage Beauty** al lui Richard Eyre şi **Libertinul** lui Laurence Dunmore, cu Johnny Depp în rolul titular.

*

Cu un mare interes am urmărit filmul **Red Road/ Drum roşu**, coproducție englezo-daneză. Un aliaj cu totul special rezultă din spiritual englez îmbinat cu cel danez. Eroina, pe nume Jackie, interpretată magistral de Kate Dickie, lucrează la o stație de supraveghere video din Glasgow, urmărind lucrurile suspecte care se petrec pe stradă şi anunțând poliția, fie să preîntâmpine unele fapte ale răufăcătorilor, fie în cazuri de urgență, cum este înjunghierea unei tinere. Într-o zi, pe unul din monitoare îl vede pe cel pe care nu şi-ar fi închipuit să-l mai întâlnească vreodată. Urmează o lungă cursă de urmărire a acestui individ, pe nume Clyde, bănuind că i-a făcut şi ei rău când aflăm că abia a ieşit din puşcărie.

Viața lui Clyde este foarte încurcată. De la prietenul lui, Stevie, eroina află că-şi caută de lucru. Ea joacă periculos, se infiltrează la el în casă, într-un bloc de pe Red Broad, la o petrecere, află de la el că are o fată, pe care o întreține, ajungând cu relația până acolo încât într-o

Scanned with CamScanner

seară înscenează un viol, îl obligă pe el s-o violeze, apoi se răneşte cu o piatră la faţă şi îl reclamă poliţiei. El este arestat, abia când prietenul lui vine şi vrea s-o omoare, ea îi spune motivul pentru care a făcut-o: el i-a ucis bărbatul şi copilul, fiind drogat la volan şi lovindu-i mortal cu maşina într-o staţie de autobuz.

Deci toată această cursă de urmărire a făcut-o cu scopul de a se răzbuna, însă îşi dă seama că nu s-a eliberat de tristeţe. Aunci îşi retrage plângerea şi are cu el o discuţie, din care află că aşa e viaţa, că asemenea accidente se întâmplă curent în lume. Nu mai e nimic de făcut, morţii nu mai pot învia, căci morţi sunt cei muriţi, vorba lui Eminescu. Regia lui Andrea Arnold este superprofesionistă. Firul poveştii este meticulos derulat, cu o ştiinţă a suspansului excepţională, susţinut de o interpretare de excepţie, actriţa Kate Dickie fiind o frumoasă surpriză.

Un film care a fost selectat şi în cadrul Festivalului Filmului European este **Gypo**, realizat de Jan Dunn, primul film britanic conceput conform regulilor brevetate de Dogma '95, adică de mişcarea daneză generată de Lars von Trier, care în fond se revendică de la faimosul curent Free Cinema, zis al furioşilor, care a marcat nu numai şcoala engleză de cinema, dar şi întreg filmul mondial. Filmul e alcătuit din trei părţi, care poartă numele protagoniştilor, Helen, Paul şi Tasha. Primii alcătuiesc o familie britanică cu trei copii şi cu o nepoţică, deşi Paul, un bărbat foarte viril, nu e satisfăcut de nevasta sa şi o mai ia şi pe de lături, aşa cum va face şi Helen, care va găsi în Tasha o parteneră lesbi.

Tasha este o ţigancă pragheză, care a fugit din Cehia împreună cu mama sa, au fugit din cauza bărbaţilor lor, care le maltratau. Aici, în Anglia, vor să se integreze, dar intră în conflict atât cu Paul, care este profund naţionalist, cât şi cu strada, cu grupurile de tineri care le persecutau. Filmul pune degetul, fără menajamente, pe rana fierbinte a emigraţiei în Marea Britanie. De aici înţelegem şi reacţia britanicilor faţă de români şi bulgari din această fază a integrării în UE.

Tot acest conflict se strecoară în forma tipică de a povesti impusă de Dogma '95, adică acelaşi subiect, aceleaşi întâmplări, aceleaşi replici sunt văzute din perspectiva celor trei personaje principale. Altfel spus, cele trei poveşti se intersectează, au şi pasaje deosebite, legate de fiecare în parte, dar şi pasaje comune, când personajele se întâlnesc. Ai sentimental că priveşti acelaşi cristal prin trei feţe ale lui.

Scanned with CamScanner

Farmecul discret al perversității

Dacă ar fi fost doar filmul unui fapt divers – căci fapt divers a ajuns cazul elevilor care își împușcă profesorii sau al profesorilor care îi agresează sexual pe elevi -, **Jurnalul unui scandal** (2006) al lui Richard Eyre ar fi fost doar un reportaj despre o profesoară căsătorită, Sheba (Cate Blanchett), care, într-o criză a mariajului, își înșeală familia cu unul dintre elevii săi. Sigur, ea e încă tânără, frumoasă, s-a căsătorit cu soțul ei când acesta îi era profesor, dar fapta sa e condamnabilă, stârnește un scandal colosal în lumea puritanismului britanic, dovadă că este găsită vinovată și condamnată la doi ani închisoare.

Dar filmul nu este atât povestea lui Sheba, cât a Barbarei (Judi Dench), colega ei mai în vârstă, care îi acordă o stranie prietenie. Personajul Barbarei face parte din categoria personajelor malefice, de o perversitate sadică. Explicația ar fi că e fată bătrână și e singură, absolut singură, mai ales după ce îi moare pisica. Nu are nici o satisfacție în munca de la școală, deși își face datoria cu tot tipicul didactic, evadarea ei e în jurnalul pe care îl ține și în care își judecă soarta și anturajul. Nu este un film despre un scandal, ci despre jurnalul unui scandal, despre psihologia lui, până la consecințele adânci, psihanalitice. Singurătatea devine aici un mod pervers de a fi, de a căuta un cobai în ființe neajutorate, pe care nu dorește decât să le aibă, să le posede, să fie numai ale ei. Așa s-a întâmplat cu Jennifer, o altă colegă pe care Barbara a cucerit-o și a împins-o în balamuc, așa se întâmplă acum cu Sheba, pe care o împinge în pușcărie, căci dacă ea dezvăluia la timp relația dinte Sheba și elev, nu se ajungea aici, așa probabil se va întâmpla și cu Annabel, pe care o cunoaște pe aceeași bancă pe care am văzut-o stând și cu Shane, și cu Jannifer, cadru cu care se și termină filmul.

Asemenea criminalilor în serie, Barbara își culegea victimele dintre femei singure, aflate în criză de singurătate. Desigur, la Sheba e ceva mai complicat, căci intervine și nevoia de relații sexuale, iar Richard Eyre desfășoară aici un păienjeniș rafinat de relații, fiecare personaj, inclusiv copiii, fiind marcat de o criză existențială. Totul devine o meditație polifemică, despre nevoia omului de a-și devora semenii, de a para singurătatea și lipsa de a găsi un sens vieții. Analiza pe care o face Barbara în jurnal lui Sheba și felul cum o câștigă de partea sa pare asemenea unui păianjen care își pândește și devorează prada. Regăsim

Scanned with CamScanner

aici toate complexele femeilor bătrâne şi singure, atinse de paranoia, din literatura engleză, din romanele Virginiei Woolf, dar şi din egoismul feroce al personajelor surorilor Brontë. Totul e profund englezesc în acest film, care pare povestit cu un aer modern, nonconformist, de parcă nu ar fi făcut de un clasic al scenei şi filmului britanic, deşi cel ce stăpâneşte meandrele shakespeariene, cel ce a montat **Stage Beauty**, ştie să descopere în orice farmecul discret al perversităţii. Filmul se bazează pe un roman, scris de Zoe Heller, ceea ce spune foarte mult.

Şi Sheba şi Barbara sunt două femei perverse, extrem de periculoase, prin inconştienţa lor profundă. Actriţele fac roluri de excepţie. În Sheba e aleasă o femeie de care toată lume să fie îndrăgostită, să o dorească. Actriţa e cunoscută mai ales din **Stăpânul inelelor**, în care joacă fascinantul personaj Galadriel. Aşa cum Judi Dench ne-a fascinat în filmul lui Joe Wright **Mândrie şi prejudecată**. Egoismul diabolic al Barbarei e colosal jucat. Şi tare mi-e teamă că societatea umană, mai ales în vârfurile sale intelectuale, în stratul cel fin al ratărilor finale, al colapsului existenţial, e atinsă de această maladie fără leac. Aş spune chiar că perversiunea singurătăţii e o fatalitate, e ultima formă de boală înaintea morţii. Un asemenea păienjeniş de relaţii obiectuale apasă în asemena măsură asupra bătrâneţii încât totul intră în sfera patologiei sociale. Şi meditaţia asupra condiţiei umane, în extremele ei, face din acest film o lecţie de viaţă copleşitoare.

Tortură şi amnezie

Un caz cutremurător de teroare, care explică ostilitatea lumii arabe faţă de americani, ne prezintă documentarul englez **The Road to Guantanamo** (2006), realizat de Michael Winterbottom şi Mat Whitecross. Este vorba despre cazul real a trei britanici de origine musulmană, capturaţi de americani în Afganistan şi trimişi în lagărul din Guantanamo (Cuba), unde sunt privaţi doi ani de libertate. Filmul este o reconstituire a acestui caz real, realizată prin prisma relatărilor celor trei eroi fără voie, care descriu tot acest „road" ca un drum spre infern, aşa cum se dovedeşte a fi Guantanamo. Sunt inserate discursuri pacifiste ale lui Bush sau ale oficialilor americani cu privire la condiţiile umanitare din lagărele americane, în timp ce realitatea îi contrazice, prin calvarul prizonierilor. Reconstituirea este extrem de frustă şi cutremurătoare,

Scanned with CamScanner

calvar subliniat, prin contrast, de o rețea de ironii la adresa ofițerilor americani care îi interoghează pe cei trei britanici de origine pakistaneză. Este condamnată subtil nu numai teroarea americană, dar este redă şi cauza ei, prostia comandanților, prin ridicolul de situație şi limbaj. Aceste momente parcă ar fi scoase din piesa lui Neil Simon, **Biloxi Blues**, în care este vorba despre teroare şi prostie.

*

Ceea ce nu se poate întâmpla în natură, ceea ce nu poate nici ştiința (Rudolf, Bernard), poate literatura. Sau aşa credeam până a vedea filmul britanicului Rupert Murray, **Unknown White Male** (2005), adică „Bărbat alb necunoscut", un documnetar de lung metraj în care este vorba despre „*the true story of Doug Bruce*", cazul real al lui tânăr de 35 de ani din New York, care se trezeşte într-un vagon de metrou incapabil să-şi mai aducă aminte cine e şi cum a ajuns acolo. Medicii care îl studiază, vorbesc despre un fapt care se petrece foarte rar în natură, numit amnezie retrogradă, adică ştergerea completă a memoriei. Tânărul nu mai are nici un fel de memorie, nici memorie episodică, nici semantică şi nici operativă sau declarativă. Şi-a uitat tot trecutul. Şi o ia de la capăt, redevenind altcineva. El va fi recunoscut de prieteni, vom afla că are părinți, o soră, o iubită, că a fost un excelent fotograf, dar nu mai recunoaşte pe nimeni, nu-şi mai poate aminti nimic din ce-a fost. Nici chiar locurile unde trăise. Ba nu se recunoaşte nici pe el însuşi atunci când se vede într-o înregistrare pe care o filmase. Şi nici un medic, nici un om de ştiință nu poate da un răspuns privind cauza acestei amnezii. El n-a fost trăznit, ca Dominic, din povestirea lui Mircea Eliade **Tinerețe fără de tinerețe**. Nici o cauză palpabilă nu i-a produs amnezia. E în afara cunoaşterii. O cauză supranaturală deci, căci şi Doug Bruce vorbeşte despre o lumină orbitoare, despre reacția sa la lumina incandescentă. Timp de doi ani, cel mai bun prieten al tânărului amnezic îl urmăreşte cu aparatul de filmat în căutarea identității pierdute, pe care însă Doug n-o mai recapătă. Tânărul îşi face o nouă viață, o nouă personalitate, capătă o altă identitate. Un savant îl citează aici pe filosoful empiric John Locke (1632-1704), care a cercetat fenomenul: „*Sigur, e acelaşi om, dar nu mai e aceeaşi persoană*".

Păcat că regizorul nu a cunoscut povestirea lui Eliade. Desigur, ar fi fost interesant dacă şi Mircea Eliade ar fi cunoscut cazul descris în filmul lui Rupert Murrary. Dar imaginația lui Eliade a mers şi mai departe decât a mers natura. Şi să reamintim ce se întâmplă în continuare cu Dominic,

Scanned with CamScanner

după ce a fost trăznit. Bătrânul profesor de latină și italiană din Piatra Neamț, care venise la București să se sinucidă din cauza ramolismentului, a amneziei care îl marcase la cei 70 de ani ai săi, e atins deodată de o formidabilă hipermnezie, căpătând o memorie de mandarin, ca a unui autentic sinolog. Șocul trăznetului, acea formidabilă energie care îl lovise chiar în moalele capului, a generat o reîntinerire a ființei sale, de la creșterea dinților de lapte până la procese psihomentale incredibile. Devine un autentic polihistor. Își readuce aminte sau învață ușor, datorită unei nesperate memorii fotografice, orice limbă a pământului, chiar și chineza, trăiește experiența dublului sau a îngerului păzitor, stăpânește o *„știință universală"*, are *„revelarea în serie a doctrinelor secrete"* (obsesia lui Steiner), se simte chiar reîncarnarea lui Boddhisatva, trăind doctrina transmigrării sufletelor (metempsihoza), are puterea de a materializa imagini, de a ghici numere la ruletă, de a descoperi tot ce e camuflat, ba are o experiență erotică cu o ființă paramediumică (Veronica), o tânără care trăiește *„un proces de senescență galopantă"*, invers decât al său, adică un proces de îmbătrânire, ajungând până la protolimbajele nearticulate. O va elibera, redându-i tinerețea și frumusețea, părăsind-o.

Asemenea omului *„mai perfect decât Adam"* al lui Vertov, Dominic a devenit *„cel mai prețios exemplar uman care există astăzi pe tot globul"*. Ca în mitul lui Frankenstein, printr-un proces de anamneză însă, el devine, de fapt, un *mutant*, un *om postistoric*, cu diferența, față de modelele sci-fi, că și-a *„păstrat libertatea de a accepta sau refuza această nouă condiție"*. Desigur, în final, el o va refuza, va reîmbătrâni și va muri înghețat, dar fericit, în orașul natal. Însă tot acest vis al lui de reîntinerire, propriu tuturor bătrânilor care, de milenii, se zbat să răspundă la întrebarea: *„Ce facem cu Timpul?"*, e un prilej de a medita asupra condiției umane înseși, susceptibilă de a trăi oricând fenomene parapsihologice și de a-și suporta destinul. Și o poate face lesne, cum spune Colomban, un personaj el însuși trăznit (într-un fel sau altul, toți suntem sau vom fi trăzniți!): *„longevitatea devine suportabilă, și chiar interesantă,* numai *dacă a fost descoperită în prealabil tehnica beatitudinilor simple"*, la care făcea trimitere și Marina Darvari, vorbind despre *„petele de soare"*.

Mai mult, trăind în această mitologie a luminii, oricui i se poate revela *„epifania trăsnetelor"* și poate înțelege *„teologia și demonologia electricității"*, cum mai spune Eliade. Și pe care o sugera și Doug Bruce. Desigur, subtextul real al acestei viziuni poate fi găsit în „experiența Hiroșima",

Scanned with CamScanner

în pericolul nuclear, al conflagrațiilor atomice, justificate și acceptate de unii „*în numele eshatologiei electricității*". **Tinerețe fără de tinerețe**, căci acesta este, de fapt, Timpul, ca un Bătrân care și-a uitat tinerețea, este una din cele mai relevante proze ale lumii care descrie un fenomen de gridophanie. Ca și **Les Trois Grâces**, de altfel, cu care se înrudește. Și aici avem aceeași temă a tinereții veșnice și aici există un accident misterios, moartea doctorului Aurelian Tătaru, ale cărui experiențe științifice, legate de problema cancerului, se bazau pe teologia paradisiacă. Mai mult, pe „*teologia apocrifelor*", cum îi explică doctorul unui personaj în sutană: „*Pentru că, părinte, noi știm astăzi că Dumnezeu n-a putut distruge propria sa creație. Omul a rămas* același, *așa cum erau Adam și Eva în paradis, înainte de păcat. Același, adică înzestrat cu aceleași virtualități biologice. În corpul omenesc totul s-a păstrat, părinte, deci s-a păstrat și taina vieții veșnice, cu care fusese dăruit Adam...*".

Și astfel de exemple pot continua. Rămâne să le cercetăm mai departe. În orice caz, problema morții face și ea obiectul gridophaniei, iar gridanii au exprimat-o astfel în bocete:

Spune, taică, cu gura
Ce țară este-aceea
Care mi te duci în ea?
Dar tot o fi țară bună
De-atâta lume se-adună
Și tânără și bătrână.
Și o fi țară bogată
Trăiesc copii făr' de tată
Dar tot o fi țară bună
Trăiesc copii făr' de mumă.
Te duci, taică, da să vii
Da să vii tot la copii.

Lumina orbitoare are un rol chintesențial și în întâmplările din povestirea **Tinerețe fără de tinerețe**, pe care Francis Ford Coppola a ecranizat-o. Abia așteptăm să vedem cum a rezolvat el acea trecere „trăznită" a eroului, Dominic, din viață în moarte și invers. Și tehnica de evadare e aceeași, totul pornind de la un fapt banal: eroul așteaptă la un semafor schimbarea culorii, ca să traverseze: „*Ochiul roșu se stinse, și în clipa următoare îl orbi, zguduindu-l, explozia luminii albe,*

Scanned with CamScanner

incandescente. Parcă ar fi fost aspirat de un ciclon fierbinte izbucnit, în chip neînțeles, chiar în creșterul capului". Așa descrie Eliade faptul că omul a fost trăznit. Și când se petrece acest fenomen? Chiar în „*noaptea de Înviere*", în apropierea bisericii Mitropoliei. Schimbarea culorii semaforului a coincis cu acest fenomen natural, trăznetul, dar și cu cel supranatural, Învierea Domnului, fapt care avea să-i schimbe lui Dominic viața, respectiv identitatea. Pentru că schimbarea identității este o problemă de întinerire, cum se întâmplă în cazul Marinei Darvari, un personaj fabulos, care își modifică vârstele, dar și în cazul lui Fărâmă din povestirea **Pe strada Mântuleasa**, care la sfârșit are o nouă identitate.

Dar Eliade, a cărui proză este impregnată de tema identității, a *căutării* ei, merge și mai departe, intră în cele mai adânci resorturi ale mitului românesc **Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte**. Dominic, care a fost carbonizat în întregime și, conform medicilor, n-ar fi putut supraviețui, fiind ca și asfixiat, se dovedește a fi un „*mort viu*", renăscând întrutotul, redevenind prunc și crescând ca în basmul lui Ispirescu, trecând prin toate vârstele pe care le evocă Jacques filosoful în piesa **Cum vă place** de Shakespeare. Când atinge centenarul, el pare de 30 de ani! Lumina incandescentă care l-a orbit, l-a transformat în „*altcineva*".

Regina-leoaică

Există o regulă a succesului cinematografic garantat: să faci filme pentru un star anume. Este cazul regizorului Shekhar Kapur, indian britanic, care a făcut filmul **Elizabeth: The Golden Age/ Elizabeth: Vârsta de Aur** (2007) pentru o actriță, pentru Cate Blanchett (n. 1969, Melbourne), pe care a lansat-o în 1998, în protagonista din **Elizabeth, regina fecioară**, rol pentru care australianca a obținut un Oscar, fapt ce avea să-i aducă apoi roluri în **Indiana Jones**, **Stăpânul inelelor** și altele. Iată, revine în același rol, regăsindu-și curtea aproape intactă, în frunte, evident, cu regizorul Shekhar Kapur, cu scenaristul Michael Hirst, care a semnat și scenariul la **Elizabeth, regina fecioară**, aici având-l colaborator pe William Nicholson, scenaristul lui **Gladiator**, apoi cu actorul Geoffrey Rush, în rolul sfetnicului Walsingham, despre care spune: „Walsingham a fost cel mai tare spion. Pe la 1580 el conducea cea mai vastă rețea de spionaj din Europa". Nou venit la curte este Clive Owen, în rolul lui Sir Walter Raleigh, de care regina se va îndrăgosti doar până la un sărut, față

Scanned with CamScanner

de Bess, dama ei de companie, care va avea un copil cu el. Tot episodul este făcut ca Elizabeth să-şi joace măreţ, ca o leoaică, invidia.

Dacă în **Elizabeth, regina fecioară** regizorul a urmărit primii paşi ai reginei, fiorul puterii, trecerea de la uimirea în faţa evenimentelor la stăpânirea de sine, Cate Blanchett având frăgezimea şi inocenţa acestei faze a puterii, încă neconsolidate, în care Walsingham joacă un rol decisiv, curăţându-i drumul ascensiunii, adică pavându-l cu cadavre, în **Elizabeth: Vârsta de Aur** avem momentul pe care îl defineşte chiar titlul filmului, momentul deplinei puteri a reginei-fecioară. Urmăresc cu interes, ori de câte ori am vreme, emisiunile de pe Discovery, în special filmele despre lei. Există o asemănare colosală între lumea acestor feline şi Elizabeth. Nu întâmplător, cred, machiajul lui Cate Blanchett este în spiritul acestei feline. Asemănarea este izbitoare. Parcă s-ar fi dorit a fi o ilustraţie zoomorfă. Oricum, Cate Blanchett corespunde acestei imagini, dar are şi controlul necesar stăpânirii unui astfel de rol. Însuşi Kapur o caracterizează pe Cate ca fiind „o combinaţie de talent, control, înţelegere, intelect şi emoţie. Toate aceste calităţi, ordonate de o disciplină de fier, o fac să simtă diversele faţete ale rolului pe care îl abordează. Lucrează continuu şi, dacă are două minute libere, citeşte replicile şi meditează asupra lor".

Scanned with CamScanner

Ea şi-a asumat perfect, aş spune, acest timp de machiaj, exagerat aici, dar pregătit deja din celălalt film, dovadă că **Elizabeth, regina fecioară** a obţinut un premiu Oscar în 1999 pentru machiaj. De asemenea, şase nominalizări la Oscar pentru: cel mai bun film, cea mai bună actriţă, scenografie, imagine, costume, muzică originală. Un premiu Globul de Aur 1999, pentru cea mai bună actriţă – Cate Blanchett. Patru premii BAFTA 1999, pentru cea mai bună actriţă în rol principal – Cate Blanchett, cel mai bun actor în rol secundar – Geoffrey Rush, machiaj, imagine. Este formidabil felul cum evoluţia istorică a reginei-fecioară se reflectă în machiajul ei, de la un fond natural, viu, la început, la masca împietrită din finalul Vârstei de aur. Însăşi istoria o cere. Anglia secolului al XVI-lea nu era o ţară prea liniştită. Sub domnia reginei Mary I, o catolică fanatică, Anglia era măcinată de dispute religioase şi cu un suport economic precar. Aflată pe patul de moarte, Mary (Kathy Burke) se pregăteşte să-şi intensifice campania de represalii împotriva protestanţilor, iar ţinta cea mai importantă este chiar moştenitoarea tronului, tânăra prinţesă Elizabeth (Cate Blanchett), sora reginei. Exilată de la o vârstă fragedă, ca potenţial pericol pentru tron, Elizabeth este acum ameninţată de o iminentă execuţie. Moartea lui Mary o va salva însă şi, în numai câteva zile, în noiembrie 1558, ea va fi încoronată ca regină a Angliei. Primele măsuri ale tinerei regine vor fi luate însă mai mult cu inima decât cu capul şi se vor dovedi a fi grave greşeli, care îi vor primejdui şi mai mult viaţa. Dar când îşi va da seama că dragostea i-a fost înşelată, aflând că lordul Dudley (Joseph Fiennes) este căsătorit în secret, Elizabeth înţelege că va trebui să conducă cu o mână de fier. Încrezându-se doar în enigmaticul Sir Francis Walsingham (Geoffrey Rush), şeful spionilor curţii, se va răzbuna crunt pe cei ce-au uneltit împotriva sa şi, sfidând pe toţi cei care îi cereau să se căsătorească pentru a asigura liniştea în ţară, se va transforma într-o regină-leoaică, deşi istoria o va pecetlui ca legendara Regina Fecioară.

*

De la ameninţarea cu execuţia la urcarea pe tron şi primii ani şovăitori de domnie la maturizarea reginei, prin controlul total asupra puterii, care va schimba destinul Angliei, este un traseu foarte generos pentru ca un actor să-şi dea măsura tuturor posibilităţilor sale. Dar acest traseu este la fel de generos şi pentru machiaj, cum am arătat, ca şi pentru toate compartimentele chemate să prezinte cât mai fidel contextul

Scanned with CamScanner

istoric, care va fi speculat însă de regizor pe latura comercială, cum se întâmplă mai ales în **Elizabeth: Vârsta de Aur**, în care drama istorică este împodobită cu trădări, crime, torturi şi amoruri, cu o istorie arhicunoscută, precum rivalitatea Elizabeth-Stuart, cu decapitarea Mariei Stuart sau cu incredibila victorie a englezilor asupra faimoasei Armada spaniole!

Şi totuşi, ca şi în prima serie, în acest film esenţial este portretul. Parcă am vedea nu un film, ci un muzeu, Muzeul Prado, în special, fiindcă portretistica personajelor spaniole este parcă luată din pânzele lui Velázquez, în special regele Filip al II-lea şi infanta sa. Filip e jucat magistral de Jordi Mollŕ, amestec de Iago ţi Richard al III-lea. Toţi actorii, de altfel, se ridică la înălţimea acestei idei, de a realiza portrete în mişcare, cum este formidabila secvenţă a morţii Mariei Sturat, tot jocul actriţei Samantha Morton înaintea decapitării.

Deja din **Elizabeth, regina fecioară** regizorul Shekhar Kapur s-a dovedit a fi un maestru al portretelor, precum cele realizate de actori ca Richard Attenborough, Fanny Ardant, Kathy Burke, Vincent Cassel, Daniel Craig, Sir John Gielgud sau Eric Cantona, cunoscutul fotbalist pe care îl va propulsa şi ca actor. Nemaivorbind de schimbarea care se petrece cu Geoffrey Rush. În **The Golden Age**, Kapur a fost interesat să exploreze ce se întâmplă „cu o figură publică atunci când este înghiţită de dilemele personale, iar prin implicarea fratelui său într-un complot, Walsingham este cu certitudine descoperit". Şi tocmai acest nou aspect al personajului l-a determinat pe Rush sa accepte rolul. În perioada de început, Walsingham era mentorul reginei, dar acum, în noua realizare, el este redus mai mult la rolul de curtean, cu o influenţă în descreştere pe lângă Elizabeth. În 1585, regina Elizabeth deja încheiase aproape trei decenii de domnie, presăraţi cu sânge şi trădări înăbuşite. Contextul internaţional nu este unul prielnic reginei: Philip II al Spaniei, sprijinit de Roma şi de Inchiziţie, încearcă să impună un tratat care să readucă Anglia, considerată o protestantă eretică, în sânul bisericii romano-catolice. Pregătindu-se pentru apărarea regatului, Elizabeth încearcă să echilibreze vechile vasalităţi regale cu pasiunea sa pentru Raleigh. Incapabilă să-şi stăpânească patima de leoaică amoroasă, Elizabeth îşi încurajează doamna de onoare, Bess, să-l atragă pe Raleigh pentru a-l putea ţine la curte, dar între cei doi deja se instalase intimitatea.

Scanned with CamScanner

Filmul este povestea unei femei îndrăgostite, obligată să-şi cenzureze iubirea, să-şi lovească nemilos duşmanii şi să-şi păstreze neştirbită imaginea de simbol al puterii. Un strălucit film de replică, dar şi de patos ideatic, implicit de spectacol cinematografic, echipa lui Shekhar Kapur reuşind să recreeze curtea regală din secolul al XVI-lea, adesea utilizând situri istorice ca fundal al dramei sau filmând în Studiourile Shepperton de lângă Londra. Mulţi coechipieri îl cunoşteau pe Kapur din filmul precedent, printre ei aflându-se operatorul Remi Adefarasin, monteurul Jill Bilcock, autoarea costumelor Alexandra Byrne, sau cea care a semnat machiajul şi coafurile: Jenny Shircore. Autorul decorurilor Guy Hendrix Dyas şi compozitorii Craig Armstrong şi Ar Rahman sunt printre noii-veniţi în echipă.

Făcând un racord cu **The Queen** (2006), având-o ca protagonistă pe Helen Mirren, încununată cu Oscar, filmul lui Kapur are acelaşi mesaj patriotic, pledând pentru invincibilitatea Angliei, pentru ceea ce avea să se numească „principiile elisabethane", dar mai ales pentru identificarea leoaicei virgine cu poporul, căruia îi este mamă divină! Dincolo de acest aspect naţionalist, filmele sunt foarte diferite, cel al lui Stephen Frears este pur politic, celălalt poartă amprenta comercialului, axându-se pe latura spectaculoasă, pe istorie, spionaj şi aventuri amoroase, fapt trădat şi prin maniera de a filma, foarte voalată, dar şi prin tăietura de montaj edulcorată. Altfel spus, regizorul face multe concesii spectaculosului în detrimentul substanţei, chiar dacă se străduieşte să reconstituie fidel epoca, dar nu reuşeşte să creeze acea autenticitate pe care o au alte filme elisabethane, precum **Stage Beauty**, de pildă. Există o superficialitate pro domo în a trata istoria, caricaturizându-i pe spanioli şi gonflând filonul naţionalist al englezilor. Rămân însă calităţile semnalate, care fac din cele două filme un punct de reper pentru imaginea elisabethană a Angliei, strălucind în veac prin virginitatea reginei-leoaică.

Venus

Recent, la Madrid, am trăit o experienţă inedită în muzeele sale, mai ales la muzeul Thyssen, unde am prins expoziţia **El retrato**/ Portretul, obţinând şi aprobarea să privesc portretele expuse prin obiectivul camerei de luat vederi, adică să le filmez, material care constituie în momentul de faţă materia primă a unui film la care lucrez. Camera mi-a dat posibilitatea să scot în evidenţă detalii ascunse. Am făcut astfel un adevărat studiu al

Scanned with CamScanner

exponatelor, selectate din operele unor mari pictori contemporani cu Picasso, începând cu faimosul său **Arlechin cu oglindă**, care mi s-a părut prototipul portretului. Arlechinul este de fapt un personaj arhetipic, propriu *commediei dell'arte*. Se poate face deci şi portretul unei idei, al unui personaj etern. Aici avem portretul ideal. Picasso a avut în plus inspiraţia să-l picteze privindu-se într-o oglinjoară, de parcă ar fi vrut să ne spună că imaginea în oglindă e chiar masca personajului. Fapt pe care îl bănuim, căci noi nu vedem ce vede el, aşa cum vedem într-un tablou celebru al lui Velázquez, **La Venus del Espejo**, în care chipul în oglindă al zeiţei e ca o mască, în contrast cu trupul ei catifelat, feciorelnic, aflat cu spatele la privitor. Mai degrabă e ideea din **Las Meninas**, când nu vedem ce pictează personajul Velázquez pe pânza enormă din faţa sa, pe sine, meninele sau pe noi!? Faimoasa pânză **Venus în oglindă** se află la muzeul Prado. Venus se priveşte într-o oglindă pe care i-o ţine în faţă un înger, probabil Cupidon. Şi remarcăm, cum spuneam, un fapt uluitor: nudul zeiţei, care stă cu spatele în prim-plan, întinsă pe un pat, este pur, ca al unei fecioare, imaginea neprihănirii, dar chipul pe care i-l vedem reflectat în oglindă este îmbătrânit, ca un fel de privire în devenire.

Pornind de la acest tablou, regizorul englez Roger Michell a imaginat un film, numit chiar **Venus** (2006), un film pe ideea decrepitudinii. L-a distribuit pe Peter O'Toole în rolul lui Maurice, un actor septuagenar, bântuit de spectre maladive, înghiţând medicamentele cu ajutorul alcoolului de care nu se poate debarasa, petrecându-şi vremea într-un club cu amici de vârsta lui, dar mai întâlnindu-se şi cu o iubire din tinereţe (Vanessa Redgrave), ba mai făcând şi figuraţuie la filme de epocă, prilej pentru regizor de a ne crea senzaţia că tot ce vedem este un film în film. Numai că în lumea acesta de asfinţit iminent, regizorul introduce o lumină de răsărit, o tânără nonconformistă, seducătoare, Jessie (Jodie Whittaker), pe care o decupează din tabloul lui Velázquez. Şi o imaginează lucrând ca model într-un atelier de pictură. Ba scenaristul o imaginează a fi şi nepoata lui Ian (Leslie Phillips), cel mai bun prieten al lui Maurice, care o aduce din provincie să-i fie de ajutor. Dar ceea ce pentru Ian devine un coşmar, căci fetei îi place să bea, pentru Maurice pare o binecuvântare, căci nici el nu poate trăi fără băutură, dovadă că viaţa lui, împreună cu noul său partener, se va schimba în mod fatal. Evident, bătrânul se va îndrăgosti nebuneşte de Jessie, dovadă că atunci când o descoperă făcând dragoste cu un tânăr pictor, care o picta, are o criză, se prăbuşeşte, îşi pierde

Scanned with CamScanner

vocea, va fi internat şi îşi va reveni un timp datorită fetei, care îşi cere iertare, care îl readuce la viaţă, nu pentru mult timp însă, căci într-o excursie la malul mării, el va muri cu capul rezemat pe umărul ei, în încercarea unui ultim sărut pe gât. Finalul o prezintă pe Jessie în atelierul de pictură, dezbrăcându-se nud şi aşezându-se exact ca în tabloul lui Velázquez. Relaţia dintre Maurice şi Jessie este de un farmec aparte, este ca relaţia dintre tabloul lui Velázquez şi realitate, ca reflectarea dintre nudul lui Venus şi chipul ei în oglindă. Realul şi masca îşi schimbă adesea rolul în reflectarea lor în oglinda obiectivului cinematografic.

Venus este un elogiu adus de regizorul Roger Michell bătrânei doamne, pictura, de la care purcede şi cinematograful. Multe tablouri celebre au inspirat filme la fel de celebre. Nu mă refer la filme biografice precum **Van Gogh**, **El Greco**, **Goya**, **Modigliani**, **Picasso, artist şi demon, Moulin Rouge** şi altele de acest fel, ci mă refer la filme pur şi simplu inspirate de un tablou, precum **Decameronul** lui Pasolini, după Giotto şi **Grădina plăcerilor** de Bosch, sau filmul **Capricii**, al spaniolului Jose Juan Bigas Luna, inspirat de celebrele tablouri ale lui Goya **La Maja vestida** şi **La Maja desnuda**. Ca să mai spun de filmele create de mari pictori, precum **Ritm**-urile lui Hans Richter, **Opus**-urile lui Walter Ruttman, **Simfoniile diagonale** ale lui Viking Egelling, ca şi la fel de avangardistele **Antract** al lui Clair şi Picabia, **Câinele andaluz** al lui Buñuel ţi Dali sau **Baletul mecanic** al lui Fernand Léger.

Ultimul film reuşit inspirat de un tablou este **Venus**, Velázquez oferind şi o sugestie privind raportul dintre ce şi cum oglindeşte. Această idee picturală a creat un film de atmosferă, de reflexii şi reflecţii multiple, trăind prin ambianţa unui decor vetust în care se mişcă un personaj decrepit, care poartă pe chip pecetea morţii inevitabile, dar care este încă avid de viaţă, care ia ca un animal de pradă urmele tinerei fete, pe care o absoarbe, o acaparează, o seduce prin supremul sărut pe gât. Jessie este viaţa, tot ce i-a mai rămas bătrânului actor, numai că pentru el se dovedeşte o iluzie, ultima ispită înainte de asfinţit, fata dovedindu-se a fi pentru el o fatală fata morgana. Ai sentimentul că e chiar un film biografic, dar ce actor, ce om aflat la bătrâneţe nu trăieşte ca Maurice? În Maurice se află toţi septuagenarii, toţi veteranii refulaţi ai existenţei. Evident că nota generală a filmului este de romanţă comică, plină de rafinamentul tipic teatrului englez, purtând pecetea inconfundabilă a lui

Scanned with CamScanner

Peter O'Toole. Nu întâmplător actorul a fost nominalizat pentru acest rol la Oscar în 2007. Păcat că nu l-a şi luat, căci îl merita cu prisosinţă.

Bârfă în stil englez

Câtă forţă are bârfa în Anglia se poate vedea din păţaniile unui personaj creat de dramaturgul Noel Coward pe nume Larita, o femeie divorţată şi fermecătoare, o americancă pasionată de raliuri. După ce se căsătoreşte cu tânărul englez John Wittaker la Monte Carlo, Larita trebuie acum să călătorească în Anglia pentru a-şi cunoaşte noii socri, care au un castel la ţară, în apropierea Londrei.

Filmul lui Stephan Elliott, **Easy Virtue/ Secrete din trecut** (2008), inspirat de piesa lui Coward, tocmai de aici începe. Toată acţiunea lui se petrece în acest castel şi în împrejurimi. Aici Larita (Jessica Biel) se întâlneşte, în mic, cu Anglia, fiindcă familia lui John (Ben Barnes) întruneşte toate calităţile şi defectele briţilor, concentrează de minune spiritul englez, cu toate minusurile şi virtuţile sale, în primul rând seducând prin replici sclipitoare, a la Bernard Shaw, ca nişte tăişuri de sabie. E un continuu duel de replici între Jessica şi mama lui John, care sfârşeşte prin a o detesta pe nora ei şi a o da afară din casă.

Însă până aici doamna Whittaker (Kristin Scott Thomas) împreună cu fiicele sale, Hilda şi Marion, urzesc o pânză de păianjen în jurul ei, construiesc arma bârfei strop cu strop, după metoda picăturii chinezeşti, adică, fac tot ce le sta în putinţă pentru a-i sabota pe proaspeţii însurăţei şi pentru a o izgoni pe noua achiziţie a familiei. Magma dă în clocot când cele trei invidioase află că Larita a mai fost căsătorită şi mai ales că şi-ar fi otrăvit fostul soţ, deşi ea minţise şi a spus că a murit de cancer. Dar printr-o relaţie cu un unchi din America, ele primesc decupaje din ziare care prezntă procesul pe care l-a avut Larita, deşi fusese achitată. Însă intrigantele sunt convinse că şi-a otrăvit soţul. Şi că o să-i vină şi lui John rândul, că e o criminală şi trebuie cât mai repede să plece.

Formidabil este jucat tot acest conflict, culminând cu balul pe care îl dă familia Whittaker şi cu momentul când Larita coboară din camera ei cu întârziere, într-o rochie argintie, toată lumea face gol în jurul ei, ea îl invită pe John la dans, dar e refuzată, nu însă şi de tatăl lui, domnul Whittaker (Colin Firth). Dansul lor e magnific. De altfel, capul familiei, fost combatant în primul război mondial, este singurul în care Larita

Scanned with CamScanner

poate avea încredere, între cei doi creându-se o legătură bazată pe pasiunea lor comună pentru motociclete şi insultele aduse etichetelor sociale. În tot acest război dintre convenienţe şi libertinaj, domnul Whittaker e mereu de partea Laritei, care şi-a luat drept aliaţi slugile din casă, grădinarul, valetul şi o bucătăreasă.

Antologic este tot momentul accidentării mortale a căţelului mult iubit al familiei, realizat ca un gag, apoi momentul când Larita participă la tradiţionala vânătoare engleză călare pe o motocicletă, ca şi plecarea ei. Ce adio! După ce le dă tuturor verdictul şi le face un portret sumbru al viitorului, iar doamna Whittaker îi strigă „Afară din casa mea!", Larita iese val-vârtej, împingând statuia preferată a doamnei, aflată la intrare, care se face ţăndări, dovadă că era de proastă calitate, o copie, un kitsch ordinar. Evident, contrastul este încă o dată izbitor. Morala şi convenienţele pierd încă o dată războiul. În ultima secvenţă, domnul Whittaker va urca în maşina de curse cu care Larita părăseşte acest front de bătălie, acest cuib de viespi.

Filmul, bazat pe un text savuros, tipic britanic, este de un rafinament absolut, este o lecţie de actorie şi limbaj. Este un regal de frumuseţe, de stil şi comportament, de ceea ce înseamnă spiritul englez în acţiune, când motorul invidiei şi al intrigilor face viaţa unora minunată, iar a altora, imposibilă.

Cantona

Unul dintre seniorii filmului mondial este britanicul Ken Loach (n. 1936), care făcea filme pe vremea când nici unul dintre organizatorii festivalurilor de filme din România nici nu se născuseră. Stilul său este virulent, realist, politic, incomod. Gândiţi-vă numai la pelicula de răsunet **Un sărut tandru** (2004), capodopera sa. De aceea, m-am bucurat enorm când am aflat că festivalul DaKINO se deschide cu un film de Ken Loach, ultimul său film, considerat chiar vedeta festivalului! Filmul se numeşte **Looking for Eric/ Căutându-l pe Eric** (2009) şi îl aduce în prim plan pe fotbalistul Eric Cantona. Festivalul DaKINO, unul dintre cele mai bătrâne evenimente cinematografice postdecembriste, datorat lui Dan Chişu, merita să se deschidă cu un astfel de film, care este o lecţie pentru lumea noastră ancorată fatal în fotbal. Şi văzând filmul lui Ken Loach, m-am gândit dacă vreun fotbalist român poate fi model moral pentru a inspira un cineast să facă un film social, aşa cum a făcut

Scanned with CamScanner

britanicul, un autor foarte irascibil, membru al Partidului Laburist, cu o activitate politică foarte intensă. Pentru eroul din film, un poştaş pe care îl cheamă Eric Bishop (Steve Evets), marele fotbalist Eric Cantona este ca un preot, care îi apare adesea în casă şi căruia i se confesează, îi spune tot ce are pe suflet, îi cere sfatul şi Cantona, care chiar apare în carne şi oase, adică se joacă pe sine în film, îi dă cele mai bune sfaturi din experienţa sa fotbalistică. Şi chiar are nevoie de un sprijin, fiindcă viaţa sa e de plâns. E un ratat. Dar urmând sfaturile lui Eric cel mare, Eric poştaşul ajunge să-şi refacă viaţa, o viaţă destrămată iniţial, legată de marea sa iubire, Lily (Stephanie Bishop), pe care a părăsit-o după ce a avut cu ea un copil, pe Sam (Lucy Jo Hudson), nici el nu ştie de ce a făcut-o, apoi a dus o viaţă de sălbatic, deşi a adoptat un copil, dar nu s-a priceput să-l crească, dovadă că acest copil vitreg, Rayan (Gerard Kearns), duce o viaţă periculoasă, însoţindu-se cu obsedaţi sexual şi cu un psihopat, Zac (Steve March), care îi cere să-i ţină un pistol până o avea nevoie de el. Rayan ascunde arma în casă, sub o scândură a podelei.

Filmul povesteşte, în stilul Free Cinema, eforturile pe care le face Eric, la sfaturile lui Cantona, de a-şi reface familia, de a se întâlni cu Lily, de a-şi ajuta fiica, pe Sam, să-şi crească fetiţa, pe Daisy, de a-şi scoate mai ales fiul vitreg de sub influenţa psihopatului, lucru pe care, tot la sfatul fantomei sale, îl rezolvă cu ajutorul prietenilor microbişti, fani ai lui Cantona. Este secvenţa cea mai bună a filmului, când tot grupul de microbişti, pe faţă cu măşti reprezentând chipul lui Cantona, debarcă la psihopat acasă şi îi fac curtea zob, îl împroşcă cu vopsea din falsele mitraliere cu care sunt înarmaţi, distrugându-i maşina, pistolul, televizoarele, tot ce le iese în cale, ca să-l sperie, cu ameninţarea finală că dacă nu se potoleşte, dacă se mai leagă de Ryan şi familia lui, vor veni din nou şi-i vor distruge şi casa, bucată cu bucată. Acest act de solidaritate este şi morala filmului, care duce evident la refacerea familiei lui Eric.

Mă gândeam dacă vreo familie de români cu probleme îl poate lua drept reper pe Bănel din Feteşti, măcar o familie din acest oraş, ca să-şi rezolve necazurile?! Sau fani ai lui Mutu, care să-i sfătuiască ce să facă într-o situaţie sau alta. Cred că nici Hagi, nici Dobrin, nici un fotbalist din România (care nu mai are nici un sportiv de talie mondială), nu poate fi luat drept un astfel de reper, de instanţă morală supremă, care să-i facă pe oameni mai buni. Fiindcă, în ultimă instanţă, Eric,

Scanned with CamScanner

eroul filmului, ajunge dintr-un sălbatic un om domesticit, dintr-un un om tare încurcat, rătăcit, aiurit, cu o viață răvășită, un om ordonat. Lecția primită de la Cantona, cu care ajunge, la un moment dat, să se antreneze într-un parc, să-și coordoneze reflexele, se dovedește magică.

De altfel, soluția se dovedește miraculoasă, un adevărat leac, căci singura evadare a lui Eric cel confuz sunt dialogurile cu Cantona, a cărui reîncarnare se petrece atunci când Eric poștașul privește afișul pe care îl are lipit de o ușă. Filmul pare o comandă a cluburilor engleze pentru a demonstra că pe stadioane nu se află numai huligani, că fotbalul poate fi și benefic, și educatic, nu numai violent. Sunt numeroase amănunte în sfaturile lui Cantona, aplicate din experiența sa fotbalistică, idei de mișcare, de deplasare, rupte din fazele cele mai frumoase pe care le-a reușit fotbalistul pe teren, cât a jucat la Manchester United, unde a avut un rol talismanic, dovadă statuia pe care i-a ridicat-o faimosul club britanic, numindu-l „King Eric".

Sub o formă pe cât de furioasă, pe atât de comică, filmul lui Ken Loach este o parabolă socială, gluma inspirată din realitatea fotbalistică, din fanatismul ei, desigur, se dovedește a avea, iată, și o componentă pozitivă. Interesant că Eric Cantona (n. 1966) este nu numai actor, dar și co-producător al acestui film, după ce a debutat ca actor în 1998 în faimosul film **Elizabeth**, având-o ca protagonistă pe Cate Blanchett. El joacă rolul lui Monsieur de Foix, un nobil francez, așa cum și în **Looking for Eric** nu-și ascunde originea franceză, ba cele mai bune sfaturi către sucita sa sosie engleză sunt în limba maternă.

Estetica gratuității

Filmul **Franklyn** (2008), producție franco-engleză, în regia lui Gerard McMorrow, a derutat total fanii de pe Cinemagia, care declară că nu l-au înțeles. Evident, acest film se adresează unor spectatori inițiați, care să fi văzut cel puțin filmele lui Fritz Lang, cum ar fi **Metropolis**, dar și **Rapacitate** a lui Stroheim, pentru maniera interpretării. Fiindcă subiectul nu are un dinamism care să te țină cu răsuflarea tăiată, ca **Matrix** sau **Batman**, nici nu este o parodie SF la adresa unor asemenea filme, citate de altfel în **Franklyn**. Este câte ceva din toate, o sminteală totală, un film gratuit, inutil, care cochetează cu arta. Dacă e adevărat ce spune Borges că „nu există exercițiu intelectual care să nu fie până la urmă inutil", avem

Scanned with CamScanner

în **Franklyn** un exemplu pentru estetica gratuității. Filmul e un joc de-a convențiile și de-a timpul. Și merită văzut pentru decoruri, care amintesc de **Nosferatu** lui Murnau, dar și de **Cabinetul Doctorului Caligari** al lui Robert Wiene.

Și aici vedem o mizanscenă sofisticată, o tehnică de iluminare în clarobscur, stilizări abstracte și o scenografie barocă și suprarealistă, unghiuri înclinate, un joc actoricesc mult exagerat, o atmosferă onirică și întunecată, un permanent contrast între stiluri, în special baroc și romantic, o încrâncenare patetică și violentă, superfrământări, care nu duc nicăieri. Oricum, atmosfera e vampirică, fiindcă eroina, pe nume Emilia (Eva Green), o frumoasă artistă, care vânează excentricul, creații cât mai mortale, se autovampirizează. De fapt, ea experimentează pe sine moartea și salvarea. Se sinucide periodic, o dată pe lună, anunță ambulanța, care vine, o resuscită, o duce la spital. Toată această scenă Emilia o filmează cu camera ascunsă, apoi, când își revine, o montează, sperând să facă un film cum nu s-a mai văzut. Dar e cam monoton, îi spune cel ce o angajase să facă proiecte cât mai șocante, nu are final. Ea caută un final. Și finalul este cum nici n-a bănuit. Fiindcă în casa ei apare un tânăr rebel, pe nume Preest (Ryan Phillippe), care de la fereastra ei vrea să-l împuște pe cel pe care îl numește Individul, care ar pune în pericol lumea. El chiar spune că urmărește „eradicarea Individului".

Acum, cine e Preest? Un om fără religie, într-o societate care este condusă de Preoție. Orașul se numește Meanwhile și este localizat la Londra. Societatea e controlată de forțele bisericești. Totată populația este înregimentată în câte o religie, chiar dacă se numește secta manichiuristelor. Parcă ar fi un film comandat de mișcarea Zeitgeist, care reclamă că e posibil ca în viitor lumea să fie controlată de biserică. Aici, în film, biserica e atotputernică, are poliție, instituții, toate armele unei puteri totalitare. Preest, un nume care rimează cu *priest* (preot), e un rebel, care poartă o cagulă specială pe cap, ca o mască de gaze, ca în primul război mondial, deși și unii trecători poartă mască, fiindcă trăim într-o lume mascată, deghizată, machiată, vopsită, decadentă, excentrică. Preest e un fel de justițiar, care are ca scop să salveze suflete nevinovate din ghearele amăgitorilor de vise, care își racolau adepți pentru o religie sau alta. Preest se confruntă cu puternicul lider al orașului, care are o expresie demonică. De fapt, preoțimea este văzută ca o lume satanică. Preest este urmărit de poliția sistemului preoțesc, se luptă la tot pasul cu

Scanned with CamScanner

polițiști îmbrăcați în sutane, dar într-o ambuscadă este prins, arestat, iar după patru ani i se dă drumul, cu condiția de a-l ucide pe Individ. Individul nu este altul decât tatăl lui, pe nume Esser (Bernard Hill). Sau poate că Esser se dă drept tatăl lui Preest, care ar fi dispărut în război. Dar Preest îl vede ca un monstru, care trebuie ucis. Nu e singura halucinație a filmului. Mai există un personaj, Milo (Sam Riley), care încearcă să-și revină după o poveste de dragoste sfârșită prost, reîntorcându-se la Sally, o prietenă din copilărie, pe care o reîntâlnește după 30 de ani. Când e prea târziu. El se întâlnește cu Sally exact în restaurantul aflat sub ținta lui Preest.

Mulți spectatori n-au înțeles de ce filmul se numește **Franklyn**. Franklyn e adresa unde se ascunde Preest. Și unde locuiește de fapt Emilia. Numai că instalația de la soneria fonică e defectă. Și când Esser îl caută pe Preest la adresa Franklyn, cea care aude este Emilia. Această încurcătură o putem numi Franklyn. Idee care poate fi asociată și cu uriașul mecanism de ceasornic din generic, simbolizând un timp foarte încurcat, pe care e supraimpresionat însuși titlul filmului. Nemaivorbind că aproape continuu imaginea e brăzdată de furtuni, ploi, trăsnete și paratrăsnete, apropo de inventatorul paratrăsnetului, care se numea tot Franklin (scris fără y însă). De altfel, care e cheia acestei estetici a gratuității? Să te facă să nu înțelegi, să nu-ți explici unele lucruri, să ți se pară fără sens, fără nici o logică. Apoi toate firele acțiunii, care se petrece simultan în Londra și în acest oraș al viitorului, Meanwhile City, conduc la adresa indicată de cuvântul Franklyn. Aici se vor întâlni personajele și tot aici are loc și explozia finală, dat fiind că Emilia dăduse drumul la gaze și îl amenințase pe Preest că aprinde bricheta și vor muri dacă nu renunță la armă. Prees apucase să tragă un glonț, care îl nimerise în braț pe Milo, ce se afla în același restaurant cu Individul, tatăl lui Preest. Milo o așteptă pe Sally, care apare. Și dialogul dintre ei e ca într-un film cu fantome: numai Milo e cel care o vede, ceilalți din restaurant îl văd doar pe el cum vorbește singur, de parcă ar fi cineva în fața lui.

Toate aceste întâmplări stranii, într-o lume de un expresionism baroc, bântuită de tot felul de personaje excentrice, reușesc să creeze o fantezie total ruptă de realitate. Arta devine doar o plăcere în sine, un joc cosmopolit, lipsit de mesaj și de orice interes imediat.

Scanned with CamScanner

Rețeta fericirii

Una dintre cele mai subtile forme de profit este surogatul. Am rămas cu totul uluit când am văzut peste tot în librăriile americane cărți care ofereau soluții de viață. Cum să te simți bine, sănătos, radios, tânăr, frumos, iubit, fericit. În gări, aeroporturi, chioşcuri de ziare, la tot pasul te întâmpină fel de fel de broşuri, de cărticele atractive, cu ilustrații, cu grafice şi adrese, care te aşteaptă să-ți ofere răspunsurile dorite. După ce am văzut filmele **Strania poveste a lui Benjamin Button** şi **Vagabondul miliardar**, am înțeles de ce membrii Academiei Premiilor Oscar au preferat filmul lui Danny Boyle. Pentru că el oferă rețeta fericirii. Şi la sfârşitul lui, toată lumea râde, cântă şi dansează. Ai zice că e un kitsch. Dar toată arta filmului şi-a dat mâna la acest succes. Filmul place, e o pastilă planetară, aducătoare de iluzii. Dovadă că pe lângă cele 8 premii Oscar, numai în America, la alte concursuri şi festivaluri, a mai luat încă 71 de trofee!

Este un film superprofesionist făcut, iar rețeta se aplică în cazul unei țări cu totul speciale, simbolul mizeriei umane, al contrastelor sociale, India. Şi acest demers este realizat pe calea jocului, a concursului, accesibil maselor. Unul dintre cele mai catastrofale momente într-o cultură este să înlocuieşti şcoala, învățământul, profesorul, cu surogate, concursuri, emisiuni de divertisment, cu educatori perverşi, precum moderatorul din film, cel care conduce şi chiar influențează concursul „Vrei să fii miliardar?" la postul național de televiziune. Filmul este tras după romanul lui Vikas Swarup **Slumdog Millionaire**, el însuşi un bestseller. Scenaristul Simon Beaufoy a extras însă din el numai ceea ce merge direct la țintă: Umilirea săracilor se petrece după toate regulile îndobitocirii în masă, adică se apelează la rețeta fericirii.

Această rețetă este superuzată în filmul indian, de aceea regizorul englez Danny Boyle a politizat-o, a împrospătat-o cu o privire luată din curentul Free Cinema, al „tinerilor furioşi", şi a utilizat o tehnică modernă de filmare şi comunicare. Aşa se face că între **Vagabondul** (1951) lui Raj Kapoor, care generației mele i-a colorat copilăria, şi **Vagabondul milionar** este o mare diferență, fiindcă primul marca o viziune pur indiană, cel de acum este viziunea unui englez asupra Indiei, deşi ambele filme au ca liant o poveste de dragoste pe fundalul contrastului dintre bogați şi săraci. Dar dacă viziunea lui Kapoor era edulcorată, cea a lui Boyle arată ca o agresiune asupra unei țări a contrastelor radicale, în care sărăcia produce

Scanned with CamScanner

monstruozități, așa cum se întâmplă și în jurul vieții lui Jamal Malik, un orfan în vârstă de 18 ani, din mahalaua Mumbaiului, care, printr-o întâmplare, ajunge să participe la concursul „Vrei să fii miliardar?"

Pas cu pas, el răspunde la toate întrebările până ajunge în etapa finală. Isteria concursului devine națională. Susținut de o națiune întreagă, Jamal trebuie să mai răspundă la o singură întrebare pentru a câștiga fabuloasa suma de 20 de milioane de rupii. Dar în momentul în care transmisia concursului e întreruptă până a doua zi, poliția îl arestează pe Jamal, suspectându-l că trișează. Cum poate un simplu vagabond să știe atât de multe lucruri? Torturat de poliție, Jamal e nevoit să-și demonstreze nevinovăția, istorind povestea vieții lui din mahala, unde a crescut alături de fratele său, Selim, fiind martor la uciderea mamei lor de către fundamentaliștii indieni, ei fiind musulmani. El povestește despre aventurile prin care au trecut, cum o cunoaște pe Latika, fata de care Jamal se va îndrăgosti, cât și despre întâlnirile nefericite avute cu mafioții locali. Jamal descrie felul cum aceștia îi racolau pe copii, le scoteau ochii și îi transformau în cerșetori. Vedem și cum Jamal va fi trădat de fratele său, iar Latika este răpită de șeful mafioților și transformată în prostituată. Dar Jamal nu va înceta să o caute.

Fiecare capitol al povestirii ascunde răspunsul la una dintre întrebările jocului. O singură întrebare pare a nu-și găsi răspunsul: ce caută la acest show un adolescent pe care nu îl interesează banii? Atât inspectorul de poliție, cât și milioanele de telespectatori află că de fapt Jamal își căuta iubita și că pentru el iubirea e mai presus decât să fii miliardar! Anacronic este faptul că Jamal, când participă la concurs, nu mai este un vagabond. El are un job. E ospătar, ajutor de chelner. Tenacitatea lui de a o căuta pe Latika se vede și în tenacitatea de a merge mai departe în joc și de a ajunge să câștige, să facă fericiți milioane de indieni! E un tip de fericire similară cu o isterie în masă, ca atunci când echipa națională de fotbal câștigă campionatul mondial.

La ultima întrebare, pentru 20 de milioane de rupii, trebuia să răspundă care este al treilea mușchetar, după Athos și Portos. Și toți spectatorii din sala „Studio", unde am văzut eu filmul, au strigat: Aramis! Vă dați seama câți milionari sunt în România!? Crima acestor vânzători de iluzii este să înlocuiești cultura, învățământul, cu jocul de rebus, cu răspunsuri pentru subdezvoltați! Este un concurs inventat de bogați pentru săraci! Iluzie, rețetă a fericirii!

Scanned with CamScanner

*

Avem în **Slumdog Millionaire** (2008) o lecție despre felul cum știu americanii să-și vândă marfa, deși toată echipa și producătorul sunt englezi, dar ei au știut să devină la timp co-producători, ca și indienii, de altfel, filmul fiind o coproducție SUA – Marea Britanie – India. O mediatizare incredibilă, începută cu mult înainte de decernarea premiilor Oscar, după ce filmul a mai strâns și alte premii prestigioase, precum 4 Globuri de Aur și 7 premii BAFTA. Dar, conform unui faimos proverb românesc, la pomul lăudat să nu te duci cu sacul. Spuneam că pretextul subtil, pervers chiar, de a pătrunde într-o realitate dramatică, incredibilă, cea a Indiei marginale, a fost concursul „Vrei să fii miliardar?" Drogul stă în scenariu, în subțirimea întrebărilor, pentru că orice răspuns e la îndemâna oricui, adică răspunsurile lui Jamal sunt la spectator.

Iar în cazul unor întrebări mai speciale, precum cea legată de piața Circus din Londra, Jamal merge pe șansă. Unde nu știe, îl ajută soarta. Este explicit apelul la karma, la destin, care nu are limită, dovadă că poți cădea în rahat și să fii norocos, cum se întâmplă cu micuțul Jamal în secvența autografului! Iar ultima întrebare este patetică. Surogatul cu „sună un prieten", care e tocmai Latika, pe care Selim o eliberase din ghearele monstrului mafiot, apoi răspunsul lui Jamal, sunt de un prost gust pe care numai interesul comercial îl poate explica. Aproape nimic nu este credibil în acest film. Mult mai credibile sunt melodramele indiene de tip **Vagabondul**, **Vandana**, **Articolul 420** sau **O floare și doi grădinari**. Numai că azi forma lor de comunicare este depășită, inacceptabilă. Însă autorii care au făcut acest **Slumdog Millionaire** au fost geniali. Au știut să speculeze tocmai înclinația popoarelor din lumea a treia către soluții miraculoase de îmbogățire. O incredibilă gogoașă comercială, după rețeta fericirii indiene!

Nu valoarea acestui film trebuie judecată, ci fenomenul ca atare speculat de Danny Boyle, un regizor lucid, în vârstă de 52 de ani, care recunoaște că filmul său nu reprezintă renașterea filmului britanic, aflat în criză. Școala engleză e cu totul altceva. A dovedit-o și el prin **Trainspotting** (1996), nominalizat la Oscar pentru scenariu. Însă aici, în **Slumdog Millionaire**, a prevalat comercialul. Și Boyle a găsit mijloacele să manevreze fenomenul fericirii. Un mod excelent de a face altceva decât artă. E o lovitură de casă, bine condimentată cu promovări de tot felul și cu un ciorchine de Oscar-uri. Avem aici un model de felul cum America

Scanned with CamScanner

hollywoodiană ştie să cucerească piaţa lumii! Toate clişeele indiene din melodramele cunoscute sunt speculate, omul legii care e un ticălos, săracul care devine prinţ, bogatul care sărăceşte, iubirea care nu moare niciodată, care învinge toate obstacolele etc. Sunt în film zeci de momente penibil rezolvate, mă mir că membrilor Academiei, în număr de 5 830, nu le-a fost ruşine să ofere atâtea premii, 8, faţă de 3 pentru o capodoperă ca **Strania poveste a lui Benjamin Button**, deşi acesta avusese 13 nominalizări!

Ceea ce e valoros în **Slumdog Millionaire** este imaginea, concentrată pe ideea de infern, mai ales în partea de început, care este un documentar despre o Indie de coşmar, deşi martorii oculari, cunoscătorii realităţii şi indienii înşişi, consideră că e o invenţie. Nu ştim. Dar partea de coşmar e convingătoare estetic. India infernală, India mizeriei, India subnutrită, India drogurilor şi perdiţiei, totul fiind văzut ca prin ceaţă şi jucat impecabil de copii, cu o personalitate tipică celor abandonaţi, maturizaţi înainte de vreme: curajul vagabonzilor! Filmul este ostentativ de comercial, pe reţeta fericirii indiene. E tezist, pe ideea contrastelor, săraci şi bogaţi, prinţ şi cerşetor, strada mizeră şi spaţiul magic al televiziunii, viaţa şi jocul! Secretul succesului stă în montaj, care este realizat după tehnica videoclipului, de aceea pare atipic faţă de clişeul filmului indian, lent şi edulcorat. Aici totul e montat nervos şi partea de rezistenţă stă în reportajul asupra mahalalei indiene, cum am spus, asupra dramei copiilor. Până să înceapă povestea de dragoste, filmul este un documentar zguduitor despre copilăria pierdută.

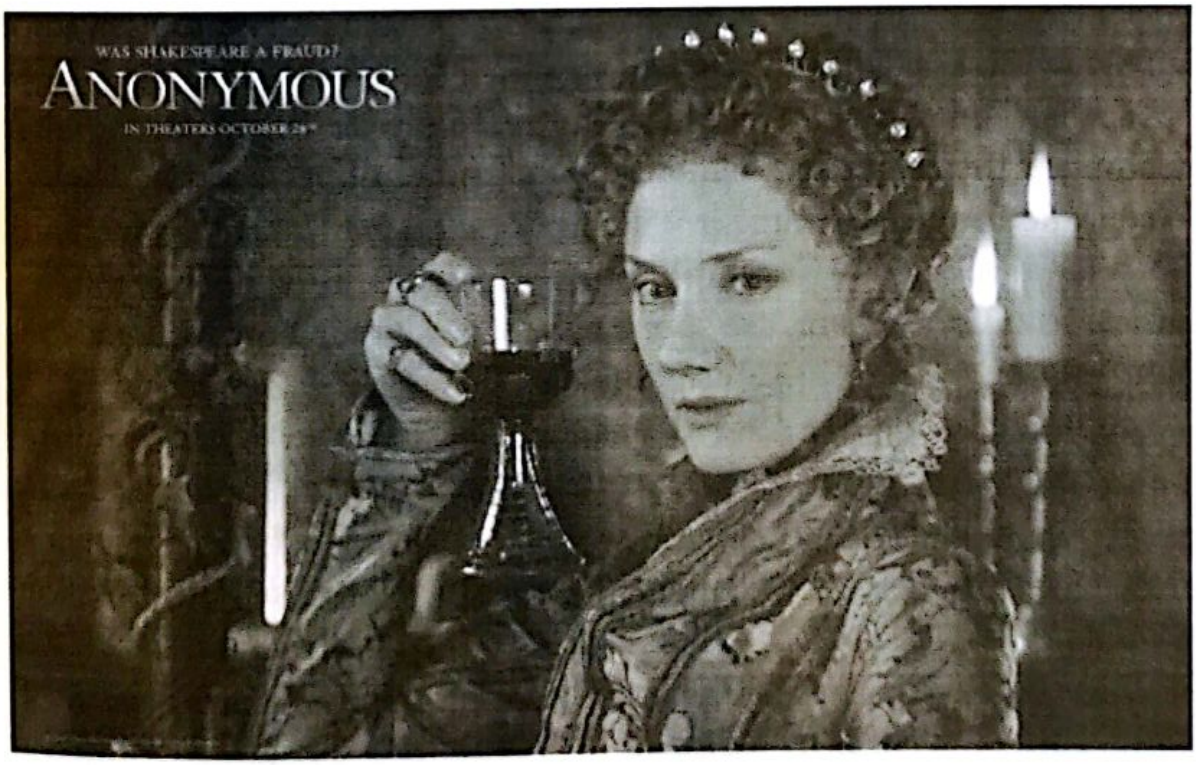
Evident că Boyle e superprofesionist, a ştiut să facă din rahat bici, la propriu, ca în scena semnalată mai sus. Îl prefer însă pe Boyle din **Trainspotting**, unde este mult mai profund. Aici a indianizat o realitate la limita umanului. Un subiect tras de păr, sfidând inteligenţa şi culminând cu ideea penibilă de a demonstra că răspunsurile lui Jamal sunt din viaţă, din propria experienţă. E de neacceptat faptul de a trata atât de superficial un subiect, de a căuta în experienţa lui Jamal răspunsuri la întrebări atât de diferite, fără legătură cu obiectul tratat! Dar dincolo de orice critică rămâne fenomenul ca atare. Şi parcă rolurile s-au inversat: europenii au învăţat să facă şi ei bine ceea ce numai americanii ştiau. Şi invers. Ştacheta rafinată la care a ajuns cinematograful american, cu filme precum **Strania poveste a lui Benjamin Button**, primeşte o lovitură din partea unor englezi, care le reaminteşte americanilor un lucru pe care ei îl ştiu, de fapt, foarte bine şi anume că filmul este o artă care se adresează maselor, aducând bogăţie doar celor care ştiu să le ofere reţeta fericirii.

Scanned with CamScanner

Cuvintele

De mult mă aşteptam ca englezii să producă această răsturnare epocală, să facă un film în care să-i redea lui Edward de Vere, al 17-lea Duce de Oxford, coroana lumii, absoluta coroană care a creat lumea din cuvinte, nu din scuipat şi lut ca Dumnezeu, deşi cuvintele se exprimă prin lut, nu-i aşa?!, căruia tatăl ceresc i-a suflat viaţă. E vorba despre restituirea adevăratei identităţi a lui William Shakespeare, cel mai mare scriitor pe care l-a creat Dumnezeu pe pământ. Cel care a făcut istorie, care a schimbat lumea, nu cu sabia, ci cu Words.

Autorii principali ai acestei isprăvi sunt regizorul şi producătorul Roland Emmerich şi scenaristul şi producătorul executiv John Orloff, care, deşi nu a citit **Trilogia cunoaşterii** a lui Lucian Blaga, a numit inspirat acest film **Anonymous**. Blaga, în metafizica sa, îl numeşte pe Dumnezeu, după cum se ştie, Marele Anonim. E formidabilă teoria sa, iar filmul pare a o fi preluat-o. Oricum, marile idei se întâlnesc. Şi Shakespeare este Marele Anonim al cuvintelor. Filmul aduce un tulburător elogiu cuvintelor, cum tot spune Edward, care vor dăinui atâta timp cât va exista răsuflarea, adică viaţa.



Scanned with CamScanner

Această idee o exprimă în Prologue un mesager (Derek Jacobi), cel care ne propune o nouă versiune despre viaţa lui Shakespeare. Versiunea principală, îmbrăţişată curent de istoriografi şi shakespeariologi este că sub semnătura William Shakespeare se ascunde un actor, care a patronat Globe Theatre, a trăit 52 de ani şi a avut trei copii, dintre care doi gemeni. El e îngropat acolo unde s-a născut, la Stratford-upon-Avon, ca fiu al unui negustor de mănuşi.

Dar filmul **Anonymous** ne propune o variantă regească, făcând din Edward de Vere, Duce de Oxford, personaj principal, adică autorul operei lui William Shakespeare, care ar fi pseudonimul său. Edward era el însuşi poet şi dramaturg, iar când îşi ia acest pseudonim, o face pentru a-şi ascunde identitatea întrucât i se dovedeşte, după cum vom arăta, că el era fiul reginei Elizabeth I, dar şi tatăl unuia dintre copiii ei! Aşadar, el trebuia să păstreze un anonimat, să fie Anonymous, dat fiind că poeţii şi actorii de la Globe Theatre aveau mare popularitate, aşa cum constată ca anonim spectator, piesele fiind urmărite de mii de oameni, iar puterea cuvintelor era nemăsurată, de necontrolat.

Pe de altă parte, Edward era descendentul celei mai vechi familii nobile din istoria Angliei, fiind moştenitorul unei mari averi, dar pe care nu a ştiut s-o gospodărească, fiindcă a trădat-o pentru words/ cuvinte, murind în sărăcie. Dar Cuvintele, concept care se repetă ca un laitmotiv în film, au făcut ca însăşi Queen Elizabeth şi epoca ei să rămână în istorie!

Viaţa lui Edward (jucat la diferite vârste de Rhys Ifans, Jamie Campbell Bower şi Luke Thomas Taylor) este tulburătoare. El a primit o educaţie aleasă în casa lui Sir William Cecil (David Thewlis), principalul secretar al reginei. A fost uimit totuşi să constate că aici nu se studiau arta şi frumuseţea, care, i se spune, „sunt interzise în această casă", aşa cum Platon le eliminase ca vicii din Cetatea ideală. Dar în ciuda interdicţiei, Edward va scrie în taină poezii şi piese de teatru.

E un permanent contrast între Edward şi Cecil, care îi propune la un moment dat să se însoare cu fiica lui, aceasta fiind condiţia ca să-l scape de mânia reginei, care a rămas însărcinată cu el şi urma să lepede copilul. Aflăm că Elizabeth (jucată la diferite vârste de Vanessa Redgrave şi Joely Richardson) a avut mai mulţi bastarzi, că însuşi Edward ar fi rodul pântecului ei pe când avea doar 16 ani. Apoi se petrece celebrul incest, ca în **Oedipe** al lui Sofocle, când Edward se culcă cu mama lui, cu regina Elizabeth, din care se va naşte cel numit Duce de Southampton

Scanned with CamScanner

(Xavier Samuel), care va deveni foarte bun prieten, devotat, al lui Essex (Sam Reid), alt amant al reginei.

Cecil însă unelteşte lucrurile în aşa fel încât Essex să fie trimis să apere regatul în Iralnda, pentru a nu se mai întoarce viu de acolo. În locul lui este numit Robert (Edward Hogg), fiul lui, cocoşat, personaj malefic, abil, care va devenit pentru Edward/ Shakespare modelul piesei **Richard al III-lea**. Dar Essex se întoarce şi, împreună cu Southampton, provoacă o mişcare de revoltă, cunoscută sub numele Essex Rebellion, la curtea reginei, cu scopul de a o detrona. Este prins şi condamnat la moarte. După ce este decapitat, la o săptămână urma decapitarea lui Southampton, fiul lui Edward şi al reginei. Edward are o întâlnire de taină cu Elizabeth, pe care o obţine datorită cărţii sale de poezii, **Venus şi Adonis**, adică datorită Cuvintelor, care i-au deschis drumul barat de Robert cu sabia şi mai bine decât o făcuse Essex, tot cu sabia. În dialogul cu regina, Edward aduce argumente ca fiul lor să fie iertat. Va fi şi i se va încredinţa lui, Edward murind cu fiul său aproape.

*

Dar ceea ce n-am spus încă, dar se subînţelege, este că toată această parte biografică, istorică, mai mult sau mai puţin inventată, se împleteşte constant cu teatrul, fiindcă, spune Edward, nu există teatru fără politică.

Era o epocă în care teatrul începe să aibă rangul regalităţii, aşa cum arată Edward/ Shakespeare în prologul la **Henric al V-lea**, răscitat în film:

O, de m-ar duce-o muză de văpaie
în cerul luminos al poeziei,
Teatrul un regat, actorii prinţi,
şi regi măreaţa scenă s-o privească.

Şi totuşi societatea nu era pregătită să-i asimileze pe regi sau nobili cu poeţii. Dar era o epocă în care începea să se făurească din cuvinte o realitate paralelă. O lume nouă. Din care avea să fie ticluită şi o altă viziune asupra istoriei, implicit asupra lui Shakespeare. Unii însă au fost precauţi. Iatî şi motivul pentru care Edward nu s-a înfăţişat lumii ca autor de piese sau de sonete. De aceea, el caută un înlocuitor. Îl găseşte pe Ben Jonson (Sebastian Armesto), unul dintre autorii cei mai cotaţi ai timpului, alături de Christopher Marlowe (Trystan Gravelle), şi el personaj în film, ucis însă, ca turnător. Şi Jonson va ajunge la un moment dat turnător, după ce Edward îl cheamă la el şi-i încredinţează piesele,

Scanned with CamScanner

una câte una, să se joace la Globe Theatre sub numele lui, al lui Jonson. Numai că Ben Jonson le citeşte şi consideră că sunt proaste, că nu sunt demne de numele său.

Dar unul dintre actori (Rafe Spall), care era şi proprietarul teatrului Globe, într-o seară, după ce au jucat cu succes o piesă a lui Edward, la strigătele publicului „autorul", „autorul", iese şi spune că el este autorul piesei. Aşa se naşte... Shakespeare, ca un impostor. Normal, Edward, care a fost spectator la această scenă, acceptă situaţia, şi va inventa pentru actor, implicit pentru piesele sale, pseudonimul William Shakespeare.

Din acest moment, filmul pune faţă în faţă noblețea lui Edward şi josnicia actorului impostor. Care va ajunge în casă la Edward pentru a-l şantaja, pentru a-i smulge noi pungi cu bani. Acest contrast este foarte îngroşat în scopul de a compromite, desigur, versiunea conform căreia Shakespeare a fost un actor, prezentat însă ca escroc, fapt care a stârnit proteste vehemente în Anglia, fiind organizate manifestări împotriva filmului, care ar defăima imaginea şi gloria lui Shakespeare.

Anonymous este realizat ca o superproducţie, ca un mare spectacol de teatru elizabethan, ca o reconstituire detaliată a epocii (decoruri Simon-Julien Boucherie), cu efecte speciale, precum ninsoarea, gheaţa, panoramările Londrei, rafalele de ploaie care cad peste Gobe Theatre, peste actori, care joacă pe scena acestui faimos teatru circular, sub formă de turn deschis, neacoperit, muraţi şi tăvălindu-şi în noroi frumoasele costume (Lisy Christl).

De altfel, în 1913, teatrul este incendiat de poliţia secretă a lui Robert Cecil, care îl căuta pe Ben Jonson, pentru a-i lua manuscrisele încredinţate de Edward. Ben Jonson se ascunde în subteranele teatrului, punând manuscrisele într-o ladă. Dar după ce teatrul este incendiat, el iese ca un şobolan, este prins şi eliberat abia după ce mărturiseşte adevărul, că piesele au fost cu el în incendiu şi deci au ars.

Dar Ben Jonson le va găsi în lada care scăpase de incendiu, le va publica şi va atinge în epoca lui James I, regele Scoţiei, ce urmează la tron lui Elizabeth, o glorie cum n-a avut-o Shakespeare. Datorită lui Robert, desigur, care a speculat slăbiciunea lui James pentru teatru, promovându-i pe Jonson, Marlowe şi alţii, urmărind ca numele lui Shakespeare să fie şters de pe faţa pământului.

Sunt numeroase clişee în acest film, de la noroaie şi ninsori abundente, peisaje de vis, create prin panoramări de decoruri în studio,

Scanned with CamScanner

cum este şi Tamisa îngheţată, până la cumplitele torturi din Turnul Londrei. Reconstituirea este în spiritul filmelor elisabethane. Are o patină deja vu. Absolut nouă este demonstraţia privind varianta unei noi identităţi a lui William Shakespeare, variantă care circulă însă în studiile de shakespeariologie. Numai conservatorii o ocolesc, se fac că nu o bagă în seamă. Au prejudecata că este atinsă onoarea marelui dramaturg, fără să înţeleagă faptul că însăşi biografia incertă a lui Shakespeare a generat-o, lucru firesc, fiindcă e greu de imaginat existenţa Marelui Anonim al Cuvintelor fără mitologia aferentă.

Dar indiferent de adevărul acestei istorii privind paternitatea lui **Hamlet, Romeo şi Julieta** et co., textele există, piesele au căpătat o asemenea notorietate încât autorul lor poate nici să nu existe, să fie un simbol. Căci deasupra tuturor rămân Cuvintele. Chiar dacă autorul lor este – şi trebuie să rămână – Anonymous, Marele Anonim. Aşa cum vedem că lumea există, dar pe Dumnezeu, pe Creatorul Suprem, nu-l vedem, nu-l cunoaştem. Ce miracol produc Cuvintele se arată la fiecare pas. Iar istoria oficială şi cea neoficială, care ţin de intrigile de curte, se împletesc constant cu teatrul, cu WORDS, care au până la urmă ultimul cuvânt de spus. Cuvintele aici nu sunt vorbe, sunt realitate, adevăr, viaţă. Ele creează istorie. Ele sunt mai puternice şi mai abile decât faptele create prin sabie. Cuvintele sunt eterne.

Cinismul perversităţii

Întotdeauna, în istorie, unei epoci înfloritoare, îi urmează o epocă decadentă. Decadenţa română, de pildă, este extraordinar de bine reflectată în filmul lui Fellini **Satyricon**. La fel, epocii elizabethane îi urmează perioada postelizabethană, o decadenţă alarmantă, deşi epoca lui Charles al II-lea este considerat fasta pentru teatru, artele vizuale, muzica sau dans, dar şi propice pentru libertinajul sexual.

Pornind de la piesa de teatru **The Libertine** a lui Stephen Jeffreys, regizorul englez Laurence Dunmore realizează o frescă a acestui libertinaj, luându-l prototip pe Ducele de Rochester, cunoscut ca poet sub numele John Wilmot. Era prieten cu Regele Charles, deşi John era moralmente decăzut, total corupt, fapt pentru care fusese exilat. E un caz analog cu Falstaff şi Harry alias Prinţul de Wales, din piesa **Henry IV** de Shakespeare. Deşi beţiv şi depravat, John Wilmot era totuşi un spirit

Scanned with CamScanner

cultivat, o valoare artistică. De aceea, Charles îl cheamă din exil şi îi declară că-l iubeşte, apoi îi cere să pregătească un spectacol pentru ambasadorul francez, care urma să vină, şi să-i facă plăcere.

Wilmot începe să lucreze la acest proiect, împreună cu actriţa Elizabeth Barry, pe care o descoperă într-un teatru-bordel şi decide să facă din ea o mare stea. Repetiţiile pe care le începe au la bază o poetică sui-generis, o schimbare totală faţă de optica shakespeariană, considerată de Wilmot depăşită, prăfuită. Barry îi recita ce ştie ea mai bine, dar John o corijează mereu, spunându-i „again" şi „again", să reia, până obţine efectul dorit, adică cinismul. John Wilmot era un poet cinic, anticipându-l pe Oscar Wilde, care pare un copil nevinovat la capitolul perversiuni faţă de Rochester. Până şi rolul Opheliei, pe care i-l încredinţează, devine cinic. Elizabeth Barry se dovedeşte o excelentă elevă, de care John se va îndrăgosti. Barry va deveni amanta lui, dar el continuă să aibă relaţii şi cu alte femei. Sunt în film câteva momente de orgie sexuală.

Dar supremul moment cinic este spectacolul de teatru conceput de John, într-un decor dominat de un falus sub formă de tun uriaş, în timp ce dansatoarele mânuiesc alte falusuri mai mici, precum căluşarii bâtele lor.

Accentul sexual este atât de apăsat încât ambasadorul francez îi spune regelui Charles, în loja în care se aflau, că în Franţa nu s-ar accepta aşa ceva, e prea exagerat. Într-adevăr, Vatel nu a creat niciodată spectacole erotice fără perdea. Aici însă, în teatrul cinic al lui Rochester, nu există nici o limită. Dovada că regele apare pe scenă, întrerupe spectacolul şi spune că nu va accepta niciodată la curtea să reprezentaţii pornografice.

Din acest moment, John cade în dizgraţie, devine tot mai instabil psihic şi, ca să se salveze de urmărirea unei instanţe de judecată, fuge din Londra şi se ascunde sub masca unui scamator, care dă spectacole de commedia dell'arte, ajutat de valetul sau şi de una din amantele lui. Aici va fi descoperit însă de rege, care, văzându-l desfigurat, îl iartă. John îi va întoarce gestul, revenind la Londra şi apărând la timp, într-una din şedinţele parlamentului, când se hotărî soarta monarhiei. Evident, apare ca o epavă, în cârje, cu nasul legat, cu un ochi albit, cu faţa ciupită de răni, cu peruca din tinereţe, o arătare. După un discurs protestant, ducele de Rochester îşi va da votul, care va fi votul câştigător în favoarea monarhiei.

Însă viciul a lucrat adânc în fiinţa lui John, l-a măcinat. Sifilisul îl va cuprinde şi va deveni o stafie, o momâie, ca în tabloul **Death and**

Scanned with CamScanner

the Ages of Man (1540) de Hans Baldung Grien, unde vedem cumplita amprentă a morţii asupra trupului uman. La 33 de ani, ducele de Rochester moare de sifilis, boala asociată cu alcoolul. Pe patul de boala însă, va fi convertit la credinţa protestantă şi moare ca un om religios.

John Wilmot a spus despre sine, când era foarte tânăr: „Sunt cel mai sălbatic şi mai ciudat bătrân în viaţă". Actorul Johnny Depp însă nu joacă nici sălbăticia, nici bătrâneţea sufletească. El pare o păpuşă, un bărbat frumos, care este atins de blestemul perversiunilor fiindcă aşa prevede scenariul. Adică faptele, întâmplările, îl prezintă ca atare, fără ca el să le joace, să ne convingă că se petrece o transformare. Rolul John Wilmot e un perfect rol de transformare, reper pentru astfel de creaţii fiind Robert de Niro. Dar Depp este la fel de frumos în orice faza a decăderii sale, până când, în final, i se pune machiajul care îl transformă într-un monstru, cu răni pe faţă, cadaveric.

Actorul a fost supraelogiat pentru acest rol şi a fost nominalizat la premiul Oscar, ca şi Smantha Morton pentru Elizabeth, şi John Mlkovich pentru King Charles II, rol pe care l-a deţinut şi pe o scenă din Chicago.

John Wilmot este ca în cuvintele lui Richard al II-lea, care, după ce pierde coroana, cere o oglindă, şi se vede pe sine neschimbat. Adică şi în mărire, şi în cădere, este la fel. Oglinda nu-i trădează prăbuşirea interioară. La fel şi Johnny Depp. Care se apropie mai degrabă de masca lui Barry Lyndon, dar Ryan O'Neal joacă masca supuşeniei fără crâcnire. Ce se ascunde sub mască, ştim, parvenirea. Însă Rochester nu era un Dinu Paturică, în cazul sau nu se pune problema parvenirii sociale. Puterea şi banul îi foloseau pentru a-şi asigura desfrâul. El trăieşte toate formele de hedonism erotic. E coruptul cu fata nevinovată. E Don Juan căruia nu-i citeşti pe chip perversiunea.

Poate că aceasta e suprema perversiune, să fii altfel decât pari sau să pari altfel decât eşti în realitate. Rochester este totuşi ca un liant de vrajă („Spellbinder"), cum îl numeşte presa, fiindcă Laurence Dunmore creează o excelentă atmosferă cinică, mai ales când ne gândim la anturajul lui Rochester, format dintr-o aristocraţie sictirită şi coruptă. După cum o altă demonstraţie de cinism este atunci când, într-o încăierare pe stradă, unul din amanţii lui John este ucis în faţa sa. Îi cere să-l ajute, dar John nu face nici un gest, îl priveşte cum se zbate să moară.

Din acest punct de vedere, **The Libertine** poate fi considerat un antidot la ecranizările clasice după surorile Brontë sau Jane Austen. Ceea

Scanned with CamScanner

ce mulţi scriitori edulcorează, înfrumuseţează sau sentimentalizează, romantismul fiind curentul cel mai puternic prelucrat de cinematografie, dimpotrivă, în **The Libertine** ni se prezintă o faţă ascunsă a artistocraţiei britanice, în care cinismul este ca un bisturiu social şi sufletesc.

E greu de crezut că un Duce al Angliei e atins de o asemenea incredibilă decadentă morală. Hedonismul lui Oscar Wilde pare o copilărie. Rochester e un monstru cu faţă de înger. El petrece nopţi şi zile în şir în bordeluri şi taverne, trezindu-se din beţie pentru a căuta drumul spre un alt bordel. Dar ceea ce a rămas de la Shakspeare se afla şi la John Wilmot: cuvântul, replica iute şi plină de spirit. Teatrul cinic devine o armă care va transforma însăşi istoria Angliei. Singurul scut este religia, de aceea atât de păcătosul Rochester se converteşte pe patul de moarte.

Însuşi prietenul sau, regele Charles al II-lea, avea să se convertească la catolicism tot pe patul de moarte, în 1685. Deşi acceptase Codul bisericii anglicane împotriva puritanilor, fiind un adept al toleranţei religioase, regele era departe de a fi uşă de biserică. El a dat tonul libertinajului. A fost supranumit Merrie Monarch („Monarhul vesel"), atât pentru pofta de viaţă (a avut 12 copii nelegitimi, soţia sa, Ecaterina de Braganza, fiind stearpă) şi hedonismul de la curtea sa, cât şi pentru reforma în privinţa întoarcerii la normalitate după dictatura lui Cromwell şi a puritanilor.

Scanned with CamScanner

Lecția experimentală

Un experiment suprarealist

La capitolul Lecția olandeză găsiți articolul **Rondul lui Greenaway**, dedicat acestui cineast, un cineast de excepție, experimentalist prin vocație, care, prin seria de filme inspirate de mari tablouri revizitate, cum este şi filmul **Rembrandt's J'Accuse**, după **Rondul de noapte,** marchează puternic direcția experimentală a filmului mondial. Aici voi aborda şi alte experiențe.

Se pare că experimentul şi suprarealismul nu numai că fac casă bună, dar sunt pleonaste, se identifică, aşa cum se întâmplă în cazul filmului **You, the Living** (2007), o co-producție internațională, Suedia-Germania-Franța-Danemarca-Norvegia, în regia suedezului Roy Andersson (n. 1943). Regizorul e faimos datorită reclamelor neobişnuite pe care le-a realizat, şocante, suprarealiste, care i-au adus nu mai puțin de opt Lei de Aur la Cannes. A fondat „Studio 24", pentru a-şi produce singur filmele, fără constrângeri. Pentru **Songs from the Second Floor** (2000) a câştigat premiul special al juriului la Cannes, iar pentru **You, the Living** a obținut o salbă de vreo 20 de premii în toată lumea, de la Cannes la Chicago şi San Francisco. Place peste tot. De ce? Fiindcă e despre condiția umană. Pentru că oamenii se comportă peste tot ca în acest film. Pentru că interioarele, decorul în general, arată ca în orice oraş din lume. Dar cred că place şi fiindcă e absurd. Fiindcă e trăsnit. Fiindcă personajele îşi povestesc visele. Toți visează. Şi visele lor sunt incoerente, nu au nici o logică, nu se termină, mereu sar de la una la alta. De pildă, un om este condamnat la scaunul electric de un tribunal care bea bere neagră la halbă, cu spumă albă. De ce este condamnat, nu se ştie. Cineva spune pentru că a spart un vas vechi de peste 200 de ani, moştenit de la bunica lui. O fată visează că se căsătoreşte cu Mikie, un chitarist, cu care va pleca în lumea largă. Şi cum pleacă? Cu bloc cu tot. E

Scanned with CamScanner

o secvență antologică. Ei stau în casă și vedem strada și peisajul citadin cum se schimbă. Deci se mișcă blocul. Așa cum, atunci când se schimbă unghiul de filmare și blocul e filmat din exterior, vedem cum se mișcă podul, pe care se află o mulțime de oameni necunoscuți care veniseră să le ureze mirilor drum bun.

Aceste feluri de trucaje, din planuri decupate în spații paralele, sunt permanente, iar seria de gaguri absurde se realizează din scene, în general, statice, fără sens, cu sau fără vorbe. Iar ceea ce spun personajele, sunt de fapt niște jelanii. O grasă se plânge că nu există pentru nimeni, chiar dacă un gras îi spune că există pentru Bobo, câinele lui. Un personaj, căruia i se ia măsura de către mai mulți croitori, ne spune că asta nu e viață, că viața ne-a fost dată să ni se ia, atâta tot. Adesea avem meditații despre existență, iar laitmotiv este ideea că oamenii sunt răi, că răutatea este rațiunea de a fi a omului. Și alte personaje vorbesc direct spre cameră, ni se adresează nouă, spectatorilor. Mireasa, aflată într-o cârciumă, ne tot spune că îl iubește pe Mikie. Mult. Atât de mult. Foarte mult. Replici pe care le reia și de pe un deal din afara orașului, strigându-le în pustie.

Replicile sunt în genul teatrului absurd, parcă ar fi smulse din **Cântăreața chelă** a lui Ionesco. Când se pronunță condamnarea la scaunul electric, procurorul propune diferite soluții și întreabă sala, care, în urale, dă verdictul. Când ajunge la sentința „scaunul electric", bate cu ciocanul în masă și spune ca la licitație: „O dată, de două ori, de trei ori. Adjudecat!" Urmează secvența, la fel de absurdă, când condamnatul este adus în camera unde se află scaunul electric. Un grup de personaje se află după o vitrină și privește condamnarea mâncând floricele. Condamnatul vrea să fie omorât cu alte mijloace, fiindcă i se pare că scaunul electric e o invenție imposibilă. Pentru ce e condamnat? Nimeni nu-și mai aduce aminte. Cineva spune că pentru un vas de 200 de ani. Altcineva spune că avea aproape 200 de ani. Altul că avea mai mult de 200 de ani, iar un al patrulea că avea peste 200 de ani! Acest limbaj absurd s-a impregnat și micilor întâmplări, care sunt nu numai vizuale, dar și sonore. Astfel, este urmărit un personaj care cântă la trombon, altul bate toba mare în casă, în timp ce în camera vecinului de sub el cad lustra și alte obiecte, deși acesta încearcă să bată cu un baston în tavan să-l potolească. Scena este privită de un individ din blocul vecin. Pe care nevasta, care nu se vede, îl întreabă ce face. El spune că nu face nimic. Și atunci de ce stă la fereastră? Stă ca să nu facă nimic. De ce nu vine la culcare? Va veni, dar după ce mai stă să nu facă nimic.

Scanned with CamScanner

Parcă s-ar cita „principii" din **Dogma** lui Trier. La fel, la cârciumă se reia de câteva ori scena în care chelnerii de la bar spun: „Ultima comandă! E şi mâine o zi!" Şi clienţii de la mese se duc la tejghea şi facă ultima comandă, privind undeva în sus. Privirea lor este preluată de o altă scenă, de pe stradă, de tatăl unui copil care se plimbă cu trotineta. Şi ce vede tatăl? Ca şi alte personaje care încremenesc privind în sus? O aripă de avion de sub care apar mai multe avioane, o escadrilă de avioane, care umplu tot orizontul, tot cadrul ecranului. Avioanele înaintează, trec de câmp şi acum planează deasupra unui oraş. Ce oraş? Nu ne dăm seama. Dar planează ameninţător. Vor bombarda oraşul? Nu ştim, fiindcă apare genericul final. Inundat de o muzică ritmată, o piesă de jazz, care sparge tăcerea de gheaţă ce domină acest film straniu, suprarealist, absurd şi grotesc.

Filmat într-un mod total neconvenţional, cu sărituri de ax, **You, the Living** conţine o succesiune iraţională, montată dadaist, de 50 de scheciuri scurte, cu zeci de personaje, dintre care doar unele revin, pot fi recunoscute, pot conta într-un scenariu care ar spune o poveste cât de cât coerentă. De fapt, aşa cum declară regizorul Roy Andersson, filmul său „este despre fiinţa umană, despre măreţia şi josnicia sa, despre bucuria şi tristeţea sa, despre încrederea în sine şi anxietatea sa. O fiinţă de care vream să râdem, dar pentru care am plânge deopotrivă. Este, pur şi simplu, o comedie tragică sau o tragedie comică despre noi". Titlul filmului îşi are originea în **Elegiile romane** ale lui Goethe, din care Andersson a împrumutat un citat, pe care îl pune ca motto al filmului său: „Aşadar, fii mulţumit, vieţuitorule, în patul tău încântător şi cald, înainte ca valul de gheaţă al râului Lethe să-şi atingă piciorul fugar".

Poetica experimentală

Filmul experimental, cel puţin în forma dominant suprarealistă pe care am văzut-o la Festivalul Internaţional al Filmului Experimental (Expiff) de la Bucureşti, ediţia I, se vrea o palmă dată filmului american, Hollywood-ului, Iluziei în general. Nu ştiu dacă Peter Greenaway este evreu, nu cred, fiindcă atitudinea lui este total antievreiască, adică el condamnă total cinematograful ca industrie, aşa cum a fost, aşa cum este creat de fabrica de vise, operă prin excelenţă evreiască. Indirect, acuzele sale privesc şi cinematografia rusă, mai exact, sovietică, aşa cum o concepea un Lenin, ca armă de luptă ideologică. Ce spune

Scanned with CamScanner

Greenaway, în esență? La ora de masterclass pe care a susținut-o la cinematograful „Scala", el a declarat că „cinematograful este distracție ieftină pentru proletariat. Ce altceva este Bollywoodul sau Hollywoodul decât pâine şi circ pentru muncitori? Numai că acum suntem cu toții mic-burghezi, aşa că a devenit o industrie prostească şi inutilă".

Dar pe care el o practică din plin. Vorba ceea: „A murit cinematograful! Trăiască cinematograful!". Mai mult, Greenaway consideră că platourile hollywoodiene au devenit „terenul de joacă al unor actrițe ca Sharon Stone. Faptul că nişte actori au devenit statui ridicate pe un piedestal nu este nici măcar vina lor, ci a industriei de filme".

Evident, Greenway nu se menține numai la nivelul afirmațiilor bombastice, rebele, el atacă substanța invenției, care a fascinat lumea modernă: „Deşi am vizionat mii de filme, nu cred că am văzut cu adevărat cinema în toți aceşti ani. Cinematograful care se face acum este analfabet vizual. Cele mai multe filme, de la **Harry Potter** la cele serioase făcute de Lars von Trier sau Godard, nu sunt altceva decât nişte ilustrații ale unor cărți sau ale altor texte. Filmul a devenit o prelungire a librăriilor". Aşa cum în epoca Mutului, se spunea că e o prelungire a teatrului. Greenaway nu a dat nici un exemplu, poate i-or fi plăcând filmele mute, filmele lui Chaplin, cel care s-a opus primul introducerii vorbitorului, văzând în acesta un pericol la adresa expresiei, a filmului de artă. Fiind la bază pictor şi regretând că nu a rămas pictor, Greenaway îi taxează pe confrații săi, cineaştii, „în mare măsură analfabeți vizual".

Şi totul porneşte de la acuza asupra mărimii ecranului, pe care o consideră un blestem, o robie a cineastului, nevoit să se supună doar unui cadraj limitat, față de un pictor care îşi poate alege mărimea pânzei. O ideea relativă întrucât arta, adevărata artă, se face din constrângeri, din limite, pe care artistul trebuie să le depăşească, aşa cum este rama unui tablou. Indiferent care îi este mărimea, ceea ce se întâmplă în interiorul lui contează. Iar mărimea este tocmai în funcție de această alegere. Un peisaj de Van Gogh pare infinit într-o ramă de dimensiuni lilipute. Infinitudinea se află în finitudine. Între două puncte fixe, spune o axiomă matematică, se află o infinitate de puncte. Dictatura ramei produce revelații plastice. Şi în filmul său despre Rembrandt, Greenaway ne-a făcut o demonstrație orbitoare de ceea ce înseamnă spectacolul dimensiunilor în cadrul limitat al ecranului.

Scanned with CamScanner

Nu ne-a vorbit despre dictatura regizorului, nici a producătorului, ne-a vorbit în schimb despre dictatura textului. Dar filmul său, **Rembrand's J'accuse**, este cel bun exemplu de dictatură a textului. Comentariul pe care îl susține cu aplomb Greenaway în film este la limita sufocării, vorbitorul ne mitraliază pur și simplu cu cuvinte pe rol de gloanțe. Fiindcă sunt gloanțe-idei. Adică autorul ne vorbește non-stop, fără o pauză, salvarea fiind în imagine, în spectacolul combinațiilor vizuale, în permutările detaliilor, în limbajul îmbinărilor structuraliste, în jocul lingvistic al scrierii, toate aceste combinații fiind foarte ingenioase, experimentate mai întâi, cu brio, în **The Pilow Book**.

*

Dar culmea teoriilor lui Peter Greenaway o constituie pledoaria sa pentru latura educativă a cinematografului. El, care este și profesor de film la European Graduate School în Saas-Fee din Elveția, ar trebui să afle că o astfel de preocupare au avut în Europa pionierii gândirii estetice românești de film, începând cu **Cinematograful și educația** (1912) de C. Iordăchescu și **Chemarea cinematografului** (1915) de G. Olăraşu și C. Râuleț. Epocă a făcut mai ales celebrul **Memoriu asupra unui program cultural cinematografic** (1913) al primului producător și proprietar de casă de filme de la noi, Leon Popescu. Toate aceste broșuri se vor un manual despre funcția educativă a cinematografului. Idei pe care le-au preluat doctrinarii comuniști, atribuindu-le însă lui Lenin.

Spune Greenaway: „Filmul ar fi trebuit să fie în secolul XX ceea ce erau romanele în secolul XIX. Ele funcționau ca ghiduri de bune maniere, de modă, te învățau ce pălării și ce pantofi să porți, dar te învățau și lucruri subversive despre libertate și emancipare, de aceea se și spunea că nu e bine să lași romanele la îndemâna copiilor și a servitorilor pentru că puteau deveni arme periculoase. Astăzi cinematograful nu învață pe nimeni nimic. De altfel, ce facem la cinema? Stăm două ore în întuneric, deși Dumnezeu nu ne-a creat ca ființe nocturne, și ne uităm ca proștii într-un punct fix. Ca să nu mai spun că într-o sală de cinema este un singur loc de unde se vede perfect, G17, pe când într-o sală de teatru se vede foarte bine din multe locuri, iar la operă se vede și mai bine, dacă ne gândim că erau inițial construite ca să se poată vedea bine spectatorii între ei, de aceea multă vreme sala era la fel de luminată ca și scena. Dacă te gândești bine cât de puțin eficient este filmul, te umflă și râsul! Iar pretenția regizorilor din școala britanică, de unde vin eu, de a face filme realiste e de-a dreptul stupidă".

Scanned with CamScanner

Adică avem şi un atac la „Free Cinema", curentul cel mai autentic posibil, care a făcut o revoluţie în neorealismul italian, deşi tot demersul lui Greenway nu e departe de cel al unui maestru ca Tony Richardson, ba el imită bine atitudinea „furioşilor". Ce este Peter Greenaway, dacă nu un furios experimentalist? Experimentează şi el furia. Ce atitudine tradiţionalistă, prezentată ca inovaţie!? Adică nu am stat şi la filmele lui Greenaway în întuneric şi ne-am holbat ca proştii într-un punct fix? De fapt, nu este vorba despre un punct fix, ci mişcător, foarte mişcătoriu. Fiindcă raportul dintre ecran şi spectator este invers decât acela dintre tablou şi privitor. Tabloul stă fix şi privitorul se mişcă, pe când la film, spectatorul e punctul fix, iar ecranul e invadat de imagini în mişcare. Chiar şi stop-cadrul este realizat cu o peliculă în mişcare. La fel la teatru, operă sau balet. Nu spectatorul se mişcă, ci actorul, cântăreţul, dansatorul sau decorul. Iar arta nu este o imitare a naturii, este un artifex.

Dar iată ce spune Greenaway: „Ce sens are să încerci să recreezi natura? Dumnezeu va fi oricum mereu mai bun decât tine la treaba asta. Dacă tot am fost dotaţi cu imaginaţie măcar să o folosim. Să luăm cinematograful de la punctul zero şi să îl punem pe baze noi, în primul rând non-narative, să ieşim de sub dominaţia textului". Nici unul dintre filmele pe care i le-am văzut nu este non-narativ, nu a ieşit de sub dominaţia textului, nu a luat cinematograful de la zero, ci a pornit de la cuceririle sale de ultimă oră. Nu există cred cineast mai paradoxal decât Peter Greenway, caz în care teoria este anulată de practică. Dar teoretic el poate să greşească, bine că filmele sale sunt opere minunate, valoroase, dincolo de orice speculaţie teoretică. Care este „misiunea autentică a acestei arte", a cinematografului, nu ne-a spus, dar e limpede că ea se află nu în ograda filmului industrial, ci a filmului experimental.

*

Ca şi Peter Greenaway, şi regizorul suedez Roy Andersson, autorul unui film despre „fascinaţia omului", consideră că „cinematograful contemporan deseori ignoră aceste valori şi preferă să adopte un stil narativ în concordanţă cu dramaturgia convenţională". Trebuie să reamintesc că este vorba despre filmul **You, the Living**, care, declară regizorul, este ilustrarea unui vechi proverb irlandez: „*Omul este încântarea omului*". Într-adevăr, Andersson încearcă să arate că omul este bucuria celorlalţi, dar şi izvorul problemelor şi necazurilor, de la cele mari, istorice, la cele mici, cotidiene. „Omul este fascinat de om", iată ideea pe care Roy Andersson

Scanned with CamScanner

crede că a transpus-o în filmul său. Da, dar această transpunere se face pe o cale nefirească, absurdă, suprarealistă, experimentală. Omul e fascinat de om într-un mod total viceversa. Această fascinație arată ca la balamuc. Și nebunii sunt fascinați unii de alții, nu-i așa? Hiba apare acolo unde se încearcă această sudură nu pe ecran, nu în lipsa de racorduri, ci în mintea spectatorului. Pariul e cu ceea ce percep eu din acest balamuc. Dovadă că foarte mulți spectatori tineri au ieșit din sală, tiptil-tiptil, fiindcă nu au aderat la acest tip de fascinație. Indiscutabil, sunt zeci de filme clasice, narative, conforme cu „dramaturgia convențională", dar care sunt fascinante. Cum ar fi **Tess**, de pildă, **Marele Gatsby**, **Război și pace**, **Mândrie și prejudecată**. Și sute ca ele. „Intenția mea nu este să condamn acest gen de cinema, spune Andersson, ci să descopăr un limbaj cinematografic mai puțin previzibil. Filmul meu o rupe cu structura narativ clasică și își spune povestea printr-un mozaic al destinelor umane".

Adică modalitățile diferă, dar scopul este același. De altfel, cinematograful a ajuns la natura sa firească, inițială, care este experimentul. Și un film precum **Tess** a fost, la timpul său, un film experimental. Astfel au conceput cinematograful frații Lumičre, nu-i așa? Și ce a fost regia inventată de Georges Méliès, nu un continuu experiment, de la **Dispariția unei doamne** la **Voiajul în lună** și toate celelalte filmulețe șocante ale sale? De regulă, prin experiment se înțelege a face altceva decât s-a mai făcut, a folosi modalități și tehnici noi de exprimare. Dar orice inovație se raportează la ceva deja existent, deci se bazează pe experiența celui care provoacă noi experiențe. Desigur, noutate absolută nu există, lucrurile sunt relative, bunăoară, trucajul, ceea ce Méličs a adus nou în cinematograf, se folosea din plin în Teatrul Houdin, pe care îl conducea. Magia și circul au ajuns prin el în cinematograf. Trucajul sau escamotajul sunt formele de pionierat ale tehnicilor digitale, ale montajului de atracții eisensteinian, folosit din plin și de Greenaway. De altfel, revoluția pe care o propune el a fost de mult obiectul unor aplicații geniale, începând cu ecranele triple ale lui Abel Gance, cu experimentele sale numite Polyvision, o poli sau multiplă viziune, așa cum ne arată în filmul său **Napoleon** (1927), când a filmat bătăliile din trei unghiuri diferite.

E greu de crezut că Greenaway nu cunoaște istoria filmului, dar e limpede că teribilismul său e încurajat de ignoranța asistenței, care se dă în vânt după afirmații cât mai rebele, cât mai radicale. Însă, din acest punct de vedere, al spectacolului de tip one-man-show, Greenaway e

Scanned with CamScanner

departe de Nikita Mihalkov, care şi el este un regizor experimentalist, da, dar care experimentează nu atât în formă, când în substanţă, la nivelul ideii. Iată un experiment cultural încă din titlu: **Bărbierul din Siberia**. Ideea cere forma care s-o exprime. Dacă ideea este mare, preţioasă, se va găsi şi experimentul potrivit prin care ea să fie comunicată.

Când Roy Andersson mărturiseşte că filmul său este: „despre viaţa oamenilor, munca lor, comportamentul lor în societate, gândurile, grijile, visurile, tristeţile, bucuriile şi setea lor nestăvilită de acceptare şi iubire", nu ne trimite el oare la orice mesaj umanist? Nu poate fi acest citat atribuit şi lui Dziga Vertov sau unui Fellini? Poetica experimentală înglobează de fapt toate cuceririle cinematografului, tot ce a creat omul mai valoros. Toate filmele sunt experimentale, toate operele de artă, fiindcă orice artist vrea să fie original.

Ospăţ experimental

Spuneam într-un articol precedent că toate filmele sunt experimentale, toate operele de artă, fiindcă orice artist vrea să fie original. Dovadă filmele din selecţia Festivalului Internaţional al Filmului Experimental. Au fost 65 de scurt metraje şi 6 lung metraje. Am văzut multe dintre ele. La care adaug experienţa mea de-o viaţă în sălile de cinema. Ce este experimental în selecţia acestui festival? Nimic sau totul. Aproape nimic sau aproape totul. Aşa cum se petreceau lucrurile la începuturile cinematografului, aşa se petrec şi acum. Adică toate filmele sunt proiectate pe un ecran, pe acelaşi ecran de dimensiuni normale, iar interesul există, ca la orice film, de peste 110 ani, pentru ceea ce petrece pe suprafaţa acestui ecran. Pentru umbrele lui mişcătoare. Nu vorbesc de suport 3 D şi alte invenţii. Ci de elementul de bază, ecranul şi, după apariţia vorbitorului, sunetul. Unii comunică doar prin imagine, precum belgianul Nicolas Provost în **Plot Point**, care focalizează toată agitaţia, filmată cu camera ascunsă, dintr-un oraş ca New York pe răspunderea poliţiei, la fel cum Mihai Grecu, în suprarealistul **Centipede Sun**, ce aminteşte de arta lui De Chirico sau Dali, focalizează situaţiile de criză ale planetei dintr-o regiune deşertică, Altiplano (Chile), pe sinuciderea a sute de balene, care eşuează pe un ţărm oceanic, o reală imagine post-apocaliptică. Alţii se folosesc de cuvinte, de interviuri şi comentarii, în stil Discovery, ca în documentarul **Metalosis Maligna** (r. Floris Kaayk, Olanda), o prezentare ştiinţifică a cazurilor de

Scanned with CamScanner

implant. După cum sunt cineaşti care prezintă o situaţie dramatică prin mijloacele documentarului poetic, precum faimosul regizor thailandez Apichatpong Weerasethakul în filmul **A Letter to Uncle Boonmee** (2009), încununat cu Marele Premiu la Oberhausen, care pare să anticipeze lungmetrajul **Unchiul Boonmee care îşi aminteşte viețile anterioare**, cu care cineastul a obținut în 2010 Palme d'Or. Şi în această **Scrisoare către Unchiul Boonmee**, care face parte dintr-un amplu experiment despre memorie numit „Primitiv Project", e vorba de vieți anterioare, care revin în casele părăsite dintr-o zonă a Thailandei, Nabua, un loc cu o istorie tragică, în anii '60 armata thailandeză reprimându-i nemilos pe toți cei acuzați de simpatii comuniste. Acum atotstăpână este doar natura tropicală şi fantomele, ca în alt film al cineastului **The Phantoms of Nabua**. Regizorul mărturiseşte că a descoperit această zonă şi că i-a scris unui anume unchi Boonme, plecat dintre cei vii, despre ceea ce a mai rămas din Nabua natală.

De obicei, în filmele scurte predomină anecdota, câte o găselniță mai mult sau mai puțin ingenioasă, dar între FIFE şi un festival studențesc precum „Cinemaiubit", de pildă, nu e nici o diferență de interes, fiecare student experimentează, vrea să fie cât mai original. Evident, valoarea este un complex de factori, în care conținutul şi mesajul se îmbină cu inovația tehnică. Indiscutabil, cel mai bune filme experimentale se dovedesc parabolele, aşa cum este excelentul film canadian **Next Floor**, realizat de Denis Villeneuve în 2008, o excelentă parodie suprarealistă la adresa animalității gurmande a omului. Filmul, încununat cu peste 50 de premii internaționale, pare o ilustrare a vorbei: „Chiar de-ar fi să cadă şi cerul pe mine, eu nu mă scol de la masă". Imaginea mesenilor care aşteptă frigăruile, preparatele culinare, toate bunătățurile marelui ospăț mi-a adus aminte de o caricatură a lui Gopo, în care un grup de Omuleți stau în jurul unei mese ovale, agitând cuțitele şi furculițele în aşteptarea globului pământesc care, în chip de valet sau ospătar, vine cu un platou pe care se află toate bunătățurile pământului. Şi aici vedem o masă în jurul căreia se află tot felul de notabilități, costumate elegant şi cu coafuri cât mai simandicoase, invitate la un banchet opulent şi somptuos. Iar când se aduce mâncarea, aceste personaje fine devin niște monştri, ca în filmul lui Peter Greenaway **The Cook, the Thief, his Wife and her Lover** (1989). Dar, la un moment dat, duşumeaua camerei unde se petrece carnajul gastronomic cedează şi întreg ansamblul, masă şi meseni, se prăbuşeşte şi oaspeții se trezesc la etajul inferior al imobilului. Personajele

Scanned with CamScanner

sunt pline de praf, de moloz, par moarte. Dar când şi candelabrul apare prin spărtura podelei, devenite plafon, totul se luminează şi ei reîncep să înfulece la fel de animalic. Însă deodată podeaua se prăbuşeşte cu ei şi ajung în „next floor", la celălalt etaj, de sub ei. Şi, la fel, candelabrul apare şi oamenii reînviu şi reîncep să mănânce cu aceeaşi lăcomie, de parcă nimic nu s-ar fi întâmplat. Dar podeaua se prăbuşeşte din nou şi tot aşa, până la subsolul clădirii, această lume superpusă tot cade de la un etaj la celălalt, fără să-şi piardă însă apetitul gurmand, adică starea de lăcomie. Este o parabolă a consumismului. Imobilul poate fi de zeci de etaje. La sfârşit vedem golul creat de prăbuşirea plafoanelor. Arată ca un tunel. E o gaură neagră în clădirea omenirii. Până la afundul căderilor, când nu mai rămâne nimic, când se alege de toate, din masă, meseni, mâncăruri şi clădire, praful şi pulberea. Toată această cădere este pusă însă sub semnul ochiului gazdei, care pare că a planificat-o, că a fost o înscenare a lui, ca să demonstreze că omul, atâta timp cât are viaţă, e o fiară nesăţioasă. Cine este gazda? Stop-cadrul final pe ochiul ei, poate fi o sugestie la Satana sau la un înger exterminator.

Cocktail avangardist

Festivalul Internaţional al Filmului Experimental (Expiff) s-a desfăşurat după formula cocktail-ului. Mă refer la competiţia propriu-zisă, care a fost focusul lui, deşi, am mai spus-o, dacă ţinem seama de natura artei, toate operele, inclusiv cele cinematografice, ar fi potrivite să defileze într-un astfel de festival. De pildă, tot ce se prezintă la MoMA, MAD, Whitney, cele mai mari muzee de artă contemporană din lume, are o natură experimentală, toţi artiştii epatează şi se fac remarcaţi prin insolitul lucrărilor lor. Se pare însă că acest cuvânt, „experiment", a fost adoptat pe uşa din dos, fiind folosit drept etichetă pentru a scuza un eşec. Şi îl auzi pe bietul artist că îşi prezintă aşa opera: „Nu e ceva definitiv, nu e terminat, nu e gata, e o încercare, e doar în faza de experiment". Aşa proceda Brâncuşi? L-a auzit cineva scuzându-se că **Pasărea măiastră** e o formă de vis?! Dar a experimenta nu e o scuză, e tocmai esenţa artei, care, de când e lumea, de la Aristotel citire, are la bază improvizaţia. Ori a improviza înseamnă a căuta, a experimenta.

Fapt vizibil şi în desfăşurarea Expiff, care s-a bucurat de o organizare experimentală. Nu mă refer la calitatea echipei, formată, în general, din

Scanned with CamScanner

tineri care posedau o informație limitată, ci la competiția propriu-zisă, fixată din 8 calupuri a câte 6-9 filme de scurt metraj fiecare, restul, seara târziu, fiind programate filmele de lung-metraj. Competiția s-a numit internațională, deşi nu a fost alta, adică şi una națională, să fie nevoie de precizarea „internațională", fiindcă aceasta nu a avut nici o concurență. Cele câteva filme românești au fost incluse, firesc, în competiția internațională. Din acest punct de vedere, Expiff nu s-a deosebit de Festivalul „Cinemaiubit", care a devenit nu numai internațional, dar şi marcat experimental. Nici B-EST nu are un alt profil, decât tot unul experimental. Ce nu e experiment, mai ales pe pârtia noastră, într-o țară experimentală, unde guvernul experimentează de la o oră la alta diferite soluții pe pielea populației? După părerea mea, însuşi Festivalul de la Cannes a devenit experimental, nu numai din punct de vedere politic, ci şi estetic. Poate n-ați auzit de Gaspar Noé? De Apichatpong? Sau de mungii noştri? Evident, filmele au fost aruncate cu furca, după nici un criteriu. Un fel de happening, fiindcă tot suntem la un festival experimental. Aşa cum proprietarii sălii au experimentat direct pe pielea noastră, a spectatorilor, frigul de afară, fiindcă în sală dârdâiam cu toții. Cine nu mai rezista, se ridica şi pleca. E inadmisibil să faci un cogea Festival dacă nu asiguri minimele condiții de confort spectatorilor! Dar asta e. Şi acum, când sunt acasă, la căldură, şi scriu aceste rânduri, simt în oase frigul luat din sala cinematografului „Scala". Un festival memorabil! Bifăm şi iar bifăm festivaluri. Iar dacă e bal (experiment), bal (experiment) să fie! Totul poate fi justificat.

Aşa cum japonezii îşi justifică la nivel național apetența pentru cinematograf, fiindcă toți au o cameră de filmat şi experimentează, fac filmulețe cu mama, cu bunica, cu odraslele, cu porcul, cu grădina, cu orașul, cu transportul, cu voiajul la țară sau în Honolulu. Aşa cum fac şi americanii. Sau, mai nou, chinezii. O să se chinezărească planeta de atâtea experimente cinematografice! Orice om de pe pământ, care e înarmat un aparat de filmat, poate face un film experimental (aici cuvântul e sinonim cu stângaci, neprofesionist). Abia acum se văd foloasele invenției, pe care un Lumičre-tatăl nu le vedea şi spunea că invenția lui, a lor, a Lumičre-ilor, nu are viitor! Dar jucărica asta a devenit portabilă, minusculă, o bagi într-un buzunar şi faci ce vrei cu ea, chiar şi filme experimentale. Avantajul unui astfel de film este că se poate realiza cu o investiție minimală. Ai o idee, o ai pe soacra ta, o pui într-un cadru şi o storci, aşa cum face Adelheid Roosen cu mama ei, în filmul **Mum** (2009,

Scanned with CamScanner

Olanda). Bătrâna e bolnavă de Alzheimer, e într-un azil de bolnavi, iar fiica ei o filmează aici şi are ideea s-o filmeze aproape goală împreună cu rudele ei, în timp ce se târăşte şi declamă gutural poezii suprarealiste. E o imagine tragică, decrepită, libidinoasă chiar, cum ar fi scena când ginerele ei o ţine în braţe, amândoi sunt dezbrăcaţi, tot râd şi îşi bagă reciproc în gură prăjiturele! E indecent să arăţi ceea ce nu trebuie.

Nonconformismul acestei atitudini seamănă cu acela al regizoarei franceze Sandrine Bonnaire, care îşi filmează sora autistă, internată într-un azil. Documentarul se numeşte **Elle s'appelle Sabine** (2007). E un fel de autoflagelare să împingi experienţele personale peste limitele umane. Personajul Sabine însă evoluează, îşi revine, avem chiar revelaţia unei frumuseţi neobişnuite. Uneori astfel de experienţe par experimente sadice. Dar ele sunt trecute la capitolul îndrăzneală artistică. Poate fi oare amuzantă o asemenea indiscreţie? La fel de sinistru şi indecent este **Wunderkammer** (2008, r. Andrea Pallaoro, SUA), în care o bătrână şi fiul ei coexistă într-o casă care adăposteşte o menajerie de păsări, de la găini şi porumbei la păuni. Totul pare rupt dintr-un azil de handicapaţi sui-generis. Fiul tot mângâie o găină, în timp ce mama sa îl hrăneşte cu lingura sau îl spală în cada de baie. Trupurile lor dizgraţioase, aşa cum vedem şi în **Mum**, se vor rupte dintr-o estetică a urâtului.

*

Indiscutabil, ideea de avangardă este o permanenţă a artei. În toate epocile, căutarea, experimentul au fost vârful ei de lance. Şi chiar simbolul Expiff, aflat şi pe afişe, a fost lama cu care Dali şi Bunuel tăiau ochiul protagonistei din **Câinele andaluz**. Nici o artă nu dovedeşte mai mare apetenţă pentru înnoire ca cinematograful. Iar onirismul se află aici ca la el acasă. De fapt, toate genurile avangardiste, în primul rând suprarealismul, capătă cele mai surprinzătoare valenţe. Până şi filmele care au o anecdotă, par onirice. Sau care se inspiră dintr-un caz real, precum **Incident by a Bank** (2010, r. Ruben Ostlund, Suedia), în care se reconstituie o tentativă de spargere a unei bănci. Lucian Pintilie făcuse o reconstituire tragică. Dar orice reconstituire are şi partea ei de umor. Un cadru fix pe o porţiune dintr-o stradă, doi spărgători pe o motocicletă, câţiva martori şi încurcăturile lor. Să anunţe sau nu poliţia? Să sară în ajutorul unui bătrânel speriat de unul din spărgători? Dar spărgătorii se dovedesc până la urmă nişte amatori, căci sunt prinşi de paznicii băncii şi imobilizaţi. Scena parcă e un gag cu hoţi, vardişti şi gură cască. Şi tot

Scanned with CamScanner

timpul trec pe acolo autobuze cu microbişti, care flutură steaguri şi scandează echipa favorită. Totul e superminimal. Ce nu se poate face din nimic? Doar cu o maşină de ras de unică folosinţă îl pui pe un tânăr să se radă, să se depileze complet, apoi să se prefacă, prin machiaj, că îşi scoate dinţii şi unghiile, după care se vâră într-un sac de plastic şi intră în frigider. E un filmuleţ mai vechi numit **Carne** (2006, r. Miruna Boruzescu, România), pe care l-am văzut prima oară la „Cinemaiubit", inspirat pesemne de lunga criză comunistă sau neocomunistă, când românii nu aveau ce să pună în frigider. Nu aveau nimic, ce să pună? Doar pe ei înşişi! Numai că autoarea, care are un nume identic cu al unei cunoscute pictoriţe de costume, trebuie să se autodepileze de acest nume, cel puţin de prenume, altfel nu are nici o şansă să devină un nume! În **Speechless** (2009, r. Salome Jashi, Georgia), vedem o înşiruire de cadre fixe, stop-cadrul unor chipuri diverse, triste, ca la sfârşit să li se dea numele acestor oameni şi să fim informaţi că viaţa lor a fost marcată de războiul dintre Georgia şi Rusia din 2008. Flmuleţul indian **Gaarud/ The spell** (2008, r. Umesh Kulkami) este şi mai minimal, fiind realizat dintr-un singur cadru. Vedem zidurile unui bloc de chiriaşi, apoi camerele şi existenţa domestică a locatarilor, fără ca aparatul să zăbovească asupra unui detaliu, provocându-ne un fel de dorinţă stranie de a mai vedea ceea ce am lăsat în urmă. Nimic costisitor nu se întâmplă nici în **Spaces** (2010, r. Signe Lillemark, Danemarca), unde într-o cameră goală o fată ţine în mână un vas cu un peştişor, apoi bea apa şi înghite peştişorul auriu, marcând astfel dualitatea dintre ceea ce e mort, spaţiul fizic al încăperii, şi ceea ce bănuim că se petrece în interiorul fiinţei vii.

Evident, sunt şi experienţe mai complexe, cum ar fi cea din filmul suedez **Tussilago** (2010, r. Jan Odell), în care un terorist german este arestat la Stockholm, împreună cu o serie de suspecţi, inclusiv prietena lui, care ne spune toată această istorie, narată labirintic, în care se combină documentarul cu ficţiunea şi animaţia. La fel îmbină şi finlandezul Miia Tervo animaţia cu documentarul şi ficţiunea, ştergând graniţa dintre ele, în **Little Snow Animal** (2009), un fel de colaj sui-generis, de o bogăţie vizuală şi sonoră impresionată, recompunând astfel imaginea unei tinere de 16 ani, aflată într-o stare de spirit aparte.

*

Un fel de *ars filmica* este **Limits: 1st Person** (2009, r. Leon Siminiani, Spania), în care aparatul urmăreşte o femeie care traversează o

Scanned with CamScanner

zonă deşertică, de o frumuseţe stranie, în timp ce o voce din off ne dezvăluie strania relaţie dintre femeie şi camera de filmat, meditând, pe bază de decupaj regizoral, la raportul dintre realitate şi cinema. Din aceeaşi familie face parte şi **Lens** (2006, r. Djie Han Thung, Olanda), în care un documentarist devine victima propriului subiect, atunci când camera se întoarce asupra lui. Subiectul se referă la nişte indigeni într-o pădure tropicală. Între personaje şi cameră apar discrepanţe, lipsa de comunicare aducând moartea. Fiindcă spaţiul din spatele camerei nu este unul protejat, aşa cum se bănuieşte de regulă. O interesantă poetică găsim şi în **Clean up** (2008, r. Sebastian Mez, Germania), unde vedem un îngrijitor cum curăţă o cameră de execuţie dintr-o închisoare federală a SUA după ce un condamnat la moarte a fost executat. În timp cât el şterge curelele cu care a fost legat condamnatul şi le reaşează cum ele stau de obicei, din off auzim momentele execuţiei, ba chiar şi ultima declaraţie a condamnatului, care mărturiseşte că a avut revelaţia că el se află în toţi şi toţi în el. Iar când el se duce, se duc toţi. Este un original experiment, când spectatorul este chemat să-şi închipuie ceea ce nu vedem, să-şi închipuie execuţia, doar pe baza elementelor de decor şi a vocilor din off. Tulburător este şi **Nous** (2008), al francezului Oliver Herms, care ne spune povestea unui om mort de 16 luni, uitat în apartamentul său, motivele sfârşitului în singurătate fiind legate de o despărţire, de o mare iubire, cum deducem din filmele de familie şi notiţele lăsate, care recompun viaţa sa.

Dar cel mai sofisticat experiment mi s-a părut **The Apology** (2007, r. James Lees, Anglia), care e o versiune cinematografică a proiectului unui artist american Allan Bridge, care şi-a pus în gând să ofere o alternativă non-religioasă la spovedanie, pe calea unei „linii telefonice a iertării", gratuite, în care oricine poate suna şi-şi mărturisi păcatele. Experimentul a căpătat viaţă în Marea Britanie şi regizorul acestui experiment a plecat de la faptul că mii de oameni au sunat să se elibereze, să-şi ceară iertare. Dar cui? Cine să le dea iertarea? În biserică, o face preotul, chemat să fie reprezentantul lui Dumnezeu. Dar aici? Nu este o iluzie, o păcăleală? Vinovăţia şi remuşcarea pot fi mărturisite în orice chilie, în orice context uman, dar filmul dezvăluie nişte situaţii concrete, reale, ceea ce depăşeşte natura esteticului, deşi nu se poate spune că arta nu are şi un astfel de scop, să se pună în slujba vieţii, să faciliteze soluţii practice. Ea nui dă soluţii, dar le sugerează, oferă „reţete ale fericirii", fapt care a devenit o regulă pentru societatea consumistă.

Scanned with CamScanner

Copleşitor, chiar unicat, este filmul **Even if she had been a Criminal** (2006, r. Jean-Gabriel Périot, Franţa), care surprinde un eveniment din vara lui 1944, când mai multe femei sunt pedepsite, acuzate fiind că au avut relaţii sexuale cu soldaţi germani în timpul războiului. Distins cu peste 40 de premii internaţionale, acest film dureros are ca punct de plecare romanul **La douleur** de Marguerite Duras, arătând preţul victoriei, când învingătorul poate deveni torţionar. Pe fondul sonor al „Marseillaisei", regizorul dă o formă vizuală şocantă acestei realităţi, în care bucuria se amestecă bizar cu ura, mândria cu umilirea publică, marcată prin tunderea femeilor şi însemnarea lor cu zvastica nazistă.

O notă aparte a venit din partea lui Gabriel Abrantes (n.1984, SUA), tânăr regizor şi artist plastic care trăieşte la Lisabona, fiind prezent cu trei experimente. În primul rând, cele două scurt-metraje **Olimpia I** şi **Olimpia II** (2008, Portugalia), o satiră la adresa falselor maniere şi erotisme a societăţii occidentale, pornind de la celebrul tablou al lui Manet **Olimpia**, atât nudul feminin din primul episod, cât şi cel în travesti, din a doua parte, fiind şi sugestii parodice la tablourile lui Goya **Maja Desnuda** şi **Maja Vestida**. Artistul reconstituie astfel un „tablou vivant" (recrearea live a unui tablou, cu actori, într-un cadru scenografic), comicul rezultând în momentul când modelul feminin, cu o mască neagră de machiaj pe faţă, îşi sărută partenerul, înnegrindu-i şi lui faţa! Grotesc, parodic, caustic. Tot Gabriel Abrantes este şi autorul principal al filmului **A History of Mutual Respect** (2010, Portugalia), realizat în colaborare cu Daniel Schmidt. Încununat cu Leopardul de Aur la Locarno, dar şi cu Marele Premiu la Indielisboa, filmul este o călătorie iniţiatică a celor doi autori în exotismul lumii a treia. Ei merg în America Latină şi caută, metaforic, inocenţa pierdută, iubirea nealterată. Dar sunt dezamăgiţi, nici o utopie revoluţionară sau umanistă nu mai e posibilă. Fantasmele celor doi căutători de comori pure se prăbuşesc în momentul când întâlnesc o frumoasă braziliancă, pe care ei încearcă s-o seducă în jungla tropicală.

*

După proiecţii, am discutat cu diferiţi tineri din sală, care nu prea erau încântaţi de ceea ce au văzut, deşi e posibil ca ei să nu fi văzut ceea ce voiau autorii să vadă, fiindcă e limpede că limbajul experimental nu este facil, el se adresează unor ochii exersaţi şi unor minţi lucrate, iniţiate în arta convenţiilor. Acest limbaj se referă la idee, nu la anecdotă, aşa cum

Scanned with CamScanner

se aşteptau cei mai mulţi dintre tinerii studenţi, care tocmai într-o asemenea direcţie sunt pregătiţi la Universităţile din România, UNATC, Hyperion sau ProMedia. La noi, suportul scenaristic este anecdota, cu poanta finală, aşa cum am arătat de atâtea ori când am comentat filmele din Festivalul „Cinemaiubit". Aici, la Expiff, am asistat însă la un altfel de limbaj, în care elementul plastic şi lipsa epicului au fost dominante. Metafora, parabola, structurile labirintice, tehnicile complexe, amestecul dintre document, ficţiune şi animaţie, evantai dublat de un complex sonor foarte divers, ca o simfonie modernă. Dovadă că, aşa cum observa o studentă de la Hyperion, nici un profesor de-al său, de-al colegilor ei, nu a fost prezent la aceste vizionări. Ce să le predea atunci ei? De unde să aducă exemple? Din ceea ce au învăţat anterior, din ceea ce ştiu, dintr-o tradiţie adesea depăşită. Trebuie să vezi ce fac şi alţii dacă tu vrei să faci mai bine. Altfel există riscul, aşa cum se întâmplă de regulă în filmul românesc, să faci ceea ce s-a mai făcut deja mult mai bine! Vezi cazul **Marţi, după Crăciun** vizavi de **Stop cadru la masă**, relatat pe larg în articolul **Faţetele unui compromis**.

Dar există şi prejudecata că oricine poate face un experiment. Dacă extindem ideea de film la natura umană, nu e greu să vedem în ea o gridophanie între trup, suflet şi vitalitate sau voinţa de a experimenta. Toate ideile religioase ale lumii sunt versiuni ale unor teorii experimentaliste, precum ideea Vieţii de Apoi, existentă în toate religiile. Cum rezolvă o religie sau alta problema morţii, iată un efort de voinţă umană, care experimentează la nivel metafizic. Indiscutabil, invenţia cinematografului este o împlinire a acestei voinţe ancestrale de natură experimentală. Dependent în mare măsură de tehnică, filmul este arta cea mai supusă schimbării, experimentului, transformării. Şi bătălia se duce în toate sensurile, ale conţinutului, de la formele narative la cele non-narative, ale ecranului, plat, lat, triplu, multiplu, ale camerei de filmat, tot mai sofisticată, ale mijloacelor tehnice şi umane. Cinematograful e un complex de experimente.

Arta avangardistă este, prin definiţie, non-comercială. Artiştii practică experienţe insolite, ieşite din rutină, un limbaj non-conformist, care e departe de a fi asimilat de public, deci de cumpărător. Dar cinematograful a revoluţionat şi acest raport. Le-a dat posibilitatea tuturor să fie... cineaşti! Aşadar, a creat şi o iluzie practică. Dovadă nebunia comercializării acestui mijloc, care l-a transformat în cel mai popular instrument de joacă şi

Scanned with CamScanner

comunicare. Am imaginea unui astfel de magazin în buricul New York-ului, numit „Apple", pe Fifth Avenue. Şi câte nu îndură „minunea secolului" de la cei ce se dau cineaşti! Orice om de pe stradă sau dintr-un muzeu cu un aparat minuscul în mână e cineast amator şi experimentează. Iar cei profilaţi pe această meserie, datorită performanţelor tehnice implicate în aparatele moderne, se şi văd cu premiul FIPRESCI, acordat de regulă pentru inovaţii. Dar camera înşeală, creatorul ei nu i-a spus cumpărătorului că el nu poate fi şi un etaloneur, că aparatul pune automat lumina, implicit culoarea, că încă nu s-a inventat un sincronism între suflet, trup, voinţă şi camera de luat vederi.

Orice tânăr însă e impavid, aşa că lui nu-i pasă de nimic, el experimentează ab initio. Nici n-a intrat bine la facultate, că-i şi priveşte de sus pe Pintilie sau Daneliuc! Ideea lui Cristi Puiu că de la el începe cinematograful românesc, eludând atâtea valori, este total neserioasă, iar dacă prinde la fraieri, este total păguboasă. Învăţăceii trebuie să cunoască istoria filmului românesc şi să iubească tot ceea ce au creat pionierii, începând cu perioada mută, cu realizările unui Jean Georgescu şi până la Victor Iliu, continuând cu zeci de cineaşti importanţi. Ei nu au văzut un film de Gopo, cum să perceapă limbajul experimental al unui cineast-pictor precum Peter Greenaway? De la Roy Andersson la Gabriel Abrantes există o întreagă cultură cinematografică, pe care un student trebuie s-o asimileze, dacă vrea să intre într-o competiţie internaţională. E bine că se organizează astfel de festivaluri-lecţie, care fac cât o facultate. Expiff a fost un festival reuşit fiindcă a fost sobru, fără teribilisme, fără tombole sau gustări calde şi reci, fără dezmăţ şi epatări, precum la celelalte festivaluri organizate aici, la Scala, ca B-EST sau Dakino. Concentrarea a fost numai pe proiecţii, cu intrarea liberă, care a permis o afluenţă de tineri în postura de spectatori liberi şi respectaţi, care au putut să aleagă ce şi-au dorit. E o lecţie şi pentru UNITER, care a transformat Festivalul Naţional de Teatru într-o prăvălie cu jandarmi. De unde şi numele de UNITERorism. La Expiff, în schimb, unii învăţăcei au stat în sala de proiecţie la toate calupurile zilei, deci cam timp de 12 ore. La fiecare calup de proiecţii te aştepta un program cu filmele în curs, iar intre proiecţii avea loc un dialog cu unul sau mai mulţi dintre autorii filmelor proiectate. Ba uneori au fost prezente şi frumoasele actriţe ale unor filmuleţe, precum finlandeza Maarit Kestila din **Little Snow Animal**.

Scanned with CamScanner

Nu comentez aici premiile care s-au acordat, fiindcă nu am văzut toate filmele, plus că orice premiere se face cu mult înainte de a începe un festival. Nu există nici o surpriză pentru organizatori. De aceea, momentul premierii a fost o mostră de circ, coborând mult nivelul festivalului. Dovadă că nici unul dintre premianții străini nu a fost în sală, au plecat acasă când au auzit că premiul constă din nişte diplome, care au rămas în brațele organizatorilor. A fost penibil! Marele premiu ar fi trebuit să-l ia publicul, care a umplut sala până la refuz la majoritatea proiecțiilor. Mai ales că este vorba de un public mai mult decât docil şi dornic să se instruiască. Nu-l interesează culisele, ci tot ceea ce poate să culeagă din lecția unui cineast sau altul. Nu-i dorim lui Expiff decât o viață cât mai lungă!

Dar ca să facă istorie, mai este nevoie de un amănunt. Am constatat că organizatorii acestui festival, ca şi cei ai altor festivaluri, nu sunt interesați să facă un *dosar de presă* al evenimentului, care i-ar interesa în primul rând pe participanți. Ce ecou au avut filmele lor sau prezența lor în România? Cred că de acest aspect este interesat orice artist, chiar şi pe monştrii sacri îi interesează, precum Nikita Mihalkov sau Peter Greenaway. Organizatorii au obligația să facă acest lucru, fiindcă dosarul de presă e singurul document care rămâne în urma unui eveniment. Acesta e adevăratul experiment: festivalul trece, filmele se duc, rămân o vreme în memoria afectivă a spectatorilor, dar ceea ce se conservă efectiv din toată această iluzie experimentală este documentul scris.

Un „complex oedipian" suprarealist

Ultimul film care a închis Expiff a fost ca în proverbul cu „la pomul lăudat...", fiindcă **Surviving Life** (2010), al cehului Jan Svankmajer (n. 1924), e o decepție. Cred că a fost cel mai neinteresant film, din punct de vedere al ideii de experiment, din tot festivalul. De fapt, nu-i la mijloc nici un experiment, ci o povestire coerentă, cu cap şi coadă, rezolvată într-o modalitate clasică, rigidă, bătrânicioasă, cu soluții de îmbinare a filmului cu actori şi filmului animat ca în anii '50. De pildă, vedem un actor, care are o acțiune sau dă o replică, apoi el devine o fotografie, care se animă, se contorsionează sau se dezmembrează. Deci se petrece o alternanță sau o combinare a actorilor reali cu fotografiile lor animate, pe fundalul alb-negru al unor fotografii cu clădiri cehe, din care apar în anumite

Scanned with CamScanner

momente decupaje de mâini, de găini, de broaşte sau un şarpe care înghite tot. Şarpele mai are şi cap de om câteodată, ca şi câinii. Acest ghiveci între regnuri e o constantă a filmului de când invenţia a intrat pe mâna lui Georges Méliçs. De atunci se tot fac experimente în funcţie de evoluţia tehnicii şi a limbajelor care se interferează.

Surviving Life a avut premiera recent, la Festivalul de la Veneţia, aşa cum de atunci a mai participat şi la alte competiţii, dar fără nici un succes. Mă gândesc cum l-or fi primit americanii la Los Angeles, la Animation Film Festival? Probabil cu condescendenţă sau cu respectul cuvenit unui animator din altă lume, de pe altă planetă, deşi presa bine plătită face minuni, cum procedează şi cineaştii noştri când ICR le plăteşte reclama în „Hollywood Reporter". Fiindcă Svankmajer pare a veni de undeva din preistoria desenului animat. Iar asocierile cu Buńuel ţi Dali sunt inevitabile. Nu însă şi cu suprarealismul practicat de alţi artişti faimoşi, precum românii Victor Brauner, Jacques Herold şi Jules Perahim, poate cei mai personali artişti ai epocii interbelice. Mai degrabă artistul ceh poate fi asociat cu pop art, cu arta unui Warhol, de pildă, dacă ne gândim la unele asocieri pictografice, cum ar fi titlurile grafice şi merele uriaşe care se rostogolesc pe stradă, ouă uriaşe şi picioare de damă aruncate pe fereastră, permanentele distorsiuni ale dimensiunilor, fie ale oamenilor, fie ale obiectelor.

Un element al suprarealismului este, bineînţeles, visul. Dar spune Svankmajer în debutul filmului său, care începe cu o explicaţie, că „din păcate, civilizaţia noastră nu are timp de vise, nu sunt bani în ele". Oare? Cred că tocmai asta visează toţi, iar personajul principal, Eugen (Vaclav Helsus), mărturiseşte că din lipsa banilor, regizorul a apelat la cartoane animate, la decupaje din fotografii, reducând astfel cheltuielile care ar fi fost implicate în costurile deplasării echipei şi actorilor la diverse locuri de filmare. Deci totul a fost realizat în studio. Da, dar am arătat că şi celelalte filme din festival au fost făcute în regim minimalist, însă invenţia realizatorilor a depăşit cu mult posibilităţile de producţie. Până la urmă nu mijloacele materiale sunt determinante, ci smintenia creatoare, ingeniozitatea soluţiilor plastice. Personajul Eugen însă ne avertizează că n-o să râdem la acest film, deşi este o „comedie psihanalitică". Într-adevăr, nu prea râdem, ba intrăm în nota gravă care caracterizează în general opera lui Jan Svankmajer (n. 1934), care numără peste 30 de filme de scurt şi lung metraj, unele fiind de ficţiune, precum **Alice**,

Scanned with CamScanner

Faust, Conspirators of Pleasure sau **Lunacy**, care chiar înseamnă sminteală. La care se adaugă acum şi **Surviving Life**, care ar putea fi tradus **De-a supraviețuirea**, fiindcă ideea lui privește istoria supraviețuirii familiei lui Eugen, din moşi strămoşi.

Suntem avertizați din capul locului că autorul îmbină ficțiunea cu realitatea! Te apucă râsu-plânsu! Ca şi cum ar fi o noutate, ca şi cum **Us, Shreck** şi zeci de alte filme de animație, nu mai vorbesc de filmele lui Tim Burton, nu fac acelaşi lucru. Ba în **Alice în Țara minunilor**, Tim Burton eludează total realitatea şi atinge performanța abstractizării absolute, îmbinând doar ficțiunea cu ficțiunea. Filmul animat este cel mai pretențios gen din câte existe, fiindcă el se bazează în exclusivitate pe fantezie, iar dacă fantezia creatorilor nu funcționează la cote maxime, te apucă plictiseala, cum se întâmplă şi în cazul lui **Surviving Life**, când mulți spectatori au sancționat acest film, adică s-au lămurit repede că e o prostie şi au plecat. M-am lămurit şi eu ca ei, dar datoria unui critic este să îndure până la capăt!

Prețiozitatea lui Svankmajer a mers până acolo încât el şi-a propus să facă un film psihanalitic, o aplicare a ideilor lui Freud şi Jung, cei doi mari neuropsihanalişti ai lumii, ale căror portrete le vedem pe peretele cabinetului de psihanaliză unde eroul, Eugen, vine la consult. Freud şi Jung se animă ori de câte ori dialogul dintre medic şi pacient îi face să ciulească urechile. Unele concluzii sunt atât de năzdrăvane încât cele două fotografii ajung la conflict: din rama tabloului apare un picior de damă (deci cei doi nu sunt chiar sfinți!), care îşi loveşte adversarul. La o astfel de încăierare, sticla care protejează fotografia este spartă şi fotografia cade jos. La sfârşit, şi Freud şi Jung cad la pământ, sunt învinşi de povestea din film. Procedeul portretelor animate este vechi, iar în serialul despre Harry Potter animarea seriei de tablouri de pe pereții castelului Hogwarts este mult mai ingenioasă.

*

Despre ce este vorba totuşi în acest film? Aflăm povestea lui Eugen, care a trăit un adevărat complex al lui Oedip. Adică, atunci când era mic, de patru ani, şi-a ucis tatăl, pe Milan, apoi s-a culcat cu mama lui, Eugenia, Eliza sau Emily, cum este numit în diferite momente personajul întruchipat de frumoasa actriță Klara Issova. Eugen este un slujbaş, un funcționar, care devine deodată anchetator, pleacă de la o poză de familie, în care se află mama lui, tatăl lui şi el, mic, Peter, de patru ani, şi încearcă să dezlege

Scanned with CamScanner

misterul morții tatălui său, al mamei lui devenită soția lui etc. În această mișcare de trecere de la teorie la practică, e o încurcătură până la parodic a subiectului oedipian, așa cum sună și titlul original al filmului: **Prezít svuj zivot (teorie a praxe)**. Apare la un moment dat și o babă pe rol de Thiresias sau de Pithie, care duce un cărucior cu o sobă în el, despre care spune că e copilul ei. Sluta tot profețește și se află în treabă. Deși acum Eugen e bătrân, în cadrul final arată ca un pitic, care se ridică pe vârfuri să vadă ce face mama lui în cada de baie. Ce face? Stă să moară. Și-a tăiat vinele, s-a sinucis ca Jocasta și așteaptă să-și dea duhul. Dar când îl vede pe Peter, își revine, îl ridică și îl pune în apa din cadă, învățându-l să înoate, fiindcă dacă vrea să ajungă undeva în viață, nu se poate dacă nu știe să înoate.

Așadar, pe linia subiectului ales, Svankmajer comite o parodie la mitul lui Oedip, dar filmul nu te cucerește fiindcă animația e depășită, gagurile sunt departe de a atinge ingeniozitatea unor filme semnate de un Gopo, de pildă, sau de alți animatori cehi sau români. Ce vedem la Svankmajer, face parte dintr-un fel de muzeu al animației. Sunt numeroase momente insipide, precum cele statice de pe stradă sau de la birou. Nivelul comicului este bine ilustrat de modul cum vede cineastul femeile: rubensiene și cu cap de găină! În timp ce bărbatul este imaginat cu coarne. Cu coane de cerb! Și multe alte asemenea găselnițe ieftine. Soluțiile par a ține de recuzita suprarealistă, dar un suprarealism înecat în realism, tras în jos de maniera foarte convențională de a trata o poveste de idei. Ba avem și un clișeu sufocant: trecerea de la filmarea cu actori la filmarea animată se face prin detaliul gurii unui personaj sau altul. Nici Méličs nu apela la astfel de trucaje ieftine. Svankmajer declară că „dintotdeauna mi-am dorit să fac un film în care visul să se îmbine cu realitatea și viceversa". Vă dați seama în ce eroare a stat acest cineast dacă natura propriu-zisă a artei, a experimentului, i-a fost refuzată până acum?! În acest film, considerat sinteza creației sale, Jan Svankmajer, supranumit „alchimistul suprarealismului", nu a găsit nici o soluție neconvențională, toate soluțiile țin de recuzita realistă, vin dinspre real spre vis, deși personajul principal trăiește o viață dublă: și în realitate, alături de soția sa Milana, și în vis, unde îi apare tânăra cea frumoasă, Eugenia. Normal, el vrea să trăiască mai mult în vis, de aceea merge la un psihanalist ca să-i interpreteze semnele visului. Dar specialistul, care e o specialistă, nu e ghicitoare, ci se dezbracă să vadă dacă el mai poate, fiindcă nu se mai culca demult cu soția lui. Portretele lui Freud și Jung își astupă ochii. Dar

Scanned with CamScanner

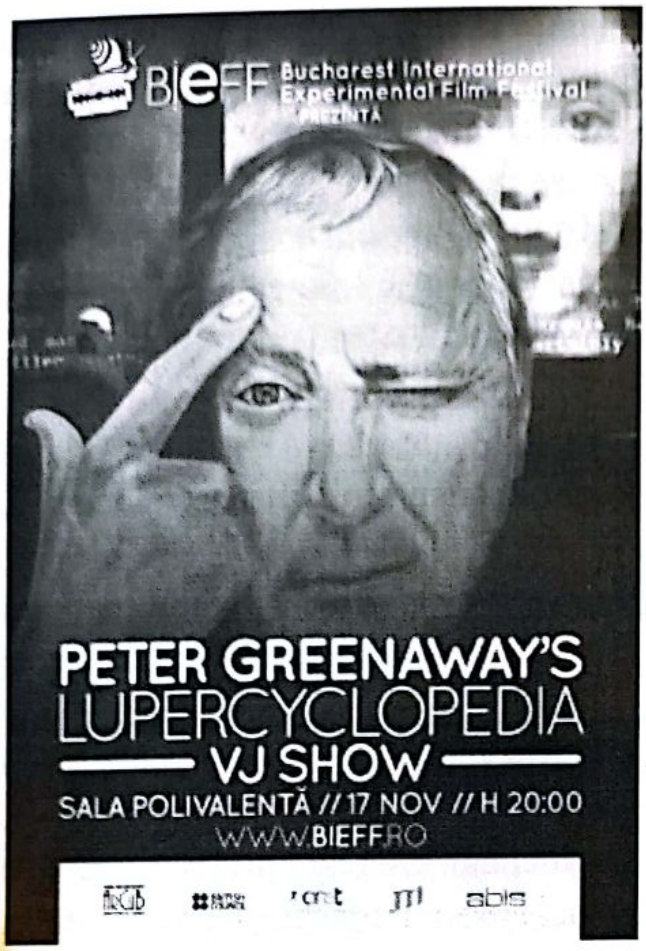
Eugen refuză această cale. Mai ale că femeia îi apare cu cap de găină. De regulă, portretele lui Freud şi Jung aplaudă sau dezaprobă interpretările doctoriței. După cum, atunci când unele afirmații nu corespund teoriilor celor doi iluştri psihanalişti, între ei se iscă dispute, până la cea finală, violentă, cum am arătat.

O comedie psihanalitică? Poate. Care ar fi putut fi însă mult mai reuşită dacă regizorul încerca să opereze cu soluții mai îndrăznețe. Şi ele s-ar fi ivit dacă Svankmajer apela la esența artei plastice, care este desenul. În filmele sale, personajele nu sunt desenate, nici obiectele. El se foloseşte de oameni reali, ca şi de obiecte reale, pe care le combină. Rezultă o serie de colaje mai mult sau mai puțin reuşite. Şi mai trebuie spus că Svankmajer s-a format în lumea teatrului de păpuşi, că a absolvit secția de păpuşi a Academiei de Arte din Praga, că a practicat mulți ani această artă, ca mai apoi să experimenteze procedee cinematografice. Şi când s-a apucat de cinema, a convertit păpuşăria la efectele speciale ale cinematografului. El este un fel de Méličs al filmului ceh. Semnificativ e şi faptul că a fost căsătorit cu pictorița suprarealistă Eva Svankmajerova, că a fost prieten cu Vratislav Effenberger, mentorul Grupului Suprarealist Ceh, al cărui membru este şi azi Svankmajer. Nu-i de mirare că înseşi decorurile filmelor sale sunt suprarealiste, deşi nota este sumbră, filmate fiind în alb-negru. Predomină nebunia, visul, iraționalul, tot ce depăşeşte, în fond, limitele filmului, pe care îl înglobează în zona artelor vizuale, prozei şi poeziei. Deci suprarealismul. Aşa se întâmplă şi în **Alice** (1987), primul său film de lung-metraj după povestirea lui Lewis Carol, din care Tim Burton avea să facă o minune! Interesantă este ideea din prolog, care se reia şi în **Surviving Life**: „Acum trebuie să închideți ochii, altfel nu veți vedea nimic!"

Experimentul unui masacru cultural

A doua ediție a Festivalului Internațional de Film Experimental Bucureşti (BIEFF) s-a deschis la Sala Polivalentă cu un spectacol audio-vizual marca Peter Greenaway, numit „Live Cinema VJ Performance – Lupercyclopedia". Tam-tam cât cuprinde, dar, vorba lui Shakespeare, mult zgomot pentru nimic sau, altă vorbă populară, la pomul lăudat să nu te duci cu sacul.

Scanned with CamScanner



Noi ne-am dus cu sacul curiozității, având o mare slăbiciune pentru Peter Greenaway, un mare artist, ale cărui filme ne-au fascinat, dar şi o mare curiozitate pentru experiment. Din păcate, ceea ce ne-a prezentat Greenaway e deja vu. Cinematograful s-a folosit de ecrane multiple încă de pe vremea filmului mut. Abel Gance a folosit acest tip de experiment numit Polyvision în filmul său **Napoleon** (1927), când a filmat bătăliile din trei unghiuri diferite. De altfel, trucajul şi escamotajul sunt formele de pionierat ale tehnicilor digitale, ale montajului de atracții eisensteinian, folosit din plin şi de Greenaway. Revoluția pe care o propune el a fost de mult obiectul unor aplicații geniale, care pot fi văzute curent în Muzeele filmului din Londra sau New York, unde există o expoziție de instalații numită **Real Virtuality**, în care artiştii îşi expun viziunile şocante, experimentale, instalații de arhitectură, pictură, film, videoart şi inginerie software. Ei au în comun tehnologia digitală, pe care o aplică pe baza a ceea ce se numeşte „entertainment industries".

Deja jucăria lui Greenaway se găseşte pe mobil sau în locurile unde se practică jocuri electronice. Pe toate străzile din America şi în toate capitalele lumii sunt săli de joc în care oricine bagă o fisă îşi creează ce spectacol doreşte. Evident, şi arta este joc, ludicul este prezent în orice manifestare estetică, însă nu se reduce la joc. Dacă în Macbeth, de pildă, Shakespeare se oprea numai la jocul de-a ghicitul al vrăjitoarelor, la previziunile din prima scenă pe care ele le fac lui Banco şi Macbeth, am fi avut o simplă născocire sau fantezie, dar Shakespeare merge mai departe şi aflăm cum destinul se împleteşte cu istoria, după nişte legi nescrise. Arta apelează şi la ordine, la un limbaj coerent, nu doar la unul al hazardului.

Scanned with CamScanner

Fiindcă, aici, ce vedem? Un pupitru în mijlocul Sălii Polivalente, în faţa căruia se află cinci ecrane de mari dimensiuni. Spectatorii stau în picioare, în jurul acestui pupitru, care conţine desenul ecranelor şi alte ferestre, pe care le atinge regizorul, ca să creeze efectele pe care le doreşte. Tehnic spus, prin intermediul unui sistem VJ special conceput (o plasmă cu touch-screen), Greenaway combină imagistica sa avangardistă cu un soundtrack experimental (creaţie a artistului olandez Huibert Boon), proiectând simultan şi mixând „în direct" imagini din creaţia sa multimedia Tulse Luper Suitcases. Au fost prezentate 13 episoade. Manevrând uriaşul touch-screen, noul „dirijor de imagini în timp real", Peter Greenaway, vrea să ne demonstreze că a eliberat total filmul de liniaritatea lui clasică. La asta ar contribui şi faptul că spectatorii se pot plimba în jurul spaţiului central, unde sunt plasate pupitrele regizorului şi DJ-ului, şi pot privi cele 5 ecrane din orice unghi doresc.

Dar acest lucru nu se întâmplă frecvent în fiecare bar, nu?, acolo unde se pune muzică şi se dansează. M-am plimbat şi eu în toată sala, am fost şi la tribună, unde erau scaune, dar interesul nu era marcat de nimic, fiindcă bombardamentul vizual şi sonor era acelaşi, nu depindea de nici o poziţie privilegiată.

Şi care e rezultatul artistic? Nimic altceva decât ceea ce am văzut în orice galerie newyorkeză, adică un spectacol numit video-installation. Ba unii artişti, precum John Baldessari, merg şi mai departe, ei convertesc instalaţia la un sistem, care se numeşte Conceptual art. Şi Greenway se foloseşte de limbajul scris, spectacolul său audio-vizual are şi porţiuni grafice, lingvistice, aşa cum avea filmul său **Cartea de căpătâi**. Şi toată opera lui Greenawy are coerenţă, conferită de un scenariu pe bază de poveste. Anul trecut, la prima ediţie a BIEFF, el ne-a prezentat o senzaţională anchetă-eseu în jurul tabloului **Rondul de noapte** al lui Rembrandt, o mare demonstraţie în 35 de episoade din care a rezultat că în acest tablou este vorba de spre un asasinat.

Dimpotrivă, în experimentul de acum, numit Cinema Live, nu mai avem nici un scenariu, nici o coerenţă, nici un început şi nici un sfârşit, este un one-man-show, o satisfacţie babilonică, un amestec infinit de imagini preluate, create de alţii. Ca o Bibliotecă Babel, în care s-au amestecat pagini din Seneca şi Cehov sau imagini din Botticelli şi Picasso. Efectul este de masacru cultural. Vedem imagini din filme de artă cum se amestecă brutal cu imagini din documentare istorice sau de război. Vedem

Scanned with CamScanner

experimentul lui Muybridge din 1878, prima înregistrare a mişcării, un cal în fugă, suprapus peste imagini actuale, precum un condamnat la moarte sau un viol într-o cadă de baie. Orice e posibil. E un ghiveci de imagini şi sunete, care uneori prezintă o anumită armonie, alteori nu. Greenaway este la bază pictor şi el a găsit mijlocul de a continua cea ce făceau cu spaţiul pictural un Pollock sau un Andy Warhol, care şi ei au creat pe mai multe pânze simultan. Aici avem ecrane şi în loc de culori sau pensulă, manevre electronice, digitale. E un altfel de gestulism.

E ca şi cum l-am vedea pe Hamlet cum trăieşte simultan şi cu mama lui, Gertrude, dar şi cu Nina Zarecinaia, iar pe Unchiul Vanea cum îl ucide pe Duncan. Acest timp de colaj sau montaj face parte din limbajul oniric. Avangarda suprarealistă îl folosea din plin. Efectul este categoric suprarealist. Vedem însă un spectacol audio-vizual foarte individualist, imposibil de practicat în masă, fiindcă este extrem de costisitor. Ar putea un astfel de cinematograf polivizual să concureze un film ca Avatar, să spunem? Imposibil, fiindcă Greenway practică un anticinema de lux, cu o aparatură sofisticată, renunţând şi la ceea ce este vital, în natura omului, care este şi secretul etern al cinematografului: povestea.

*

Experimentul lui Peter Greenaway seamănă cu un mascaru cultural, fiindcă el ia imagini create de alţii în alte filme şi le combină cum poftеşte. Din această masacrare nu rezultă un nou film, aşa cum se petrece de regulă la montajul clasic, când un regizor alege de pe mai multe ecrane imagini şi le ordonează pe un alt ecran, în funcţie de un scenariu. Aici nu avem un alt film. Ni se oferă un bombardament audio-vizual, iar efectul estetic este nul. Din fericire, senzaţiile fizice se termină la ieşirea din sală. Şi mulţi spectacori au ieşit cu mult înainte a de se termina experimentul. Eu am stat până la sfârşit, fiindcă mă aşteptam ca Greenaway să-i invite pe spectatori la pupitru şi fiecare să atingă ecranul, să facă măcar o combinaţie.

Aşa se întâmplă, de pildă, în Astoria, la Muzeul Imaginilor Mişcătoare, unde există o sală dedicată filmului viitorului, plină de instalaţii pe computer, precum cele ale chinezul Cao Fei (n. 1978, Beijing). Vizitatorul are posibilitatea să participe direct la crearea imaginilor mişcătoare. De pildă, în faţa unui ecran cu personaje animate se află un suport de scândură, pe care vizitatorul poate sări sau îl poate apăsa lateral. În funcţie de aceste presiuni asupra suportului, personajele de pe ecran se mişcă, fac anumite gesturi sau intră în relaţii unele cu altele.

Scanned with CamScanner

La fel se întâmplă şi pe un alt ecran, dacă foloseşti o telecomandă, ca la games. Jucăria lui se numeşte „RMB City". El se foloseşte de imagini ale vechii şi noii Chine, cum ar fi Stadionul Olimpic din Beijing, construit în 2008, pentru Olimpiada care a avut loc în China.

Fenomenală este viziunea lui Marco Brambilla (n. 1960, Milano), care, în lucrarea **Cathedral** (2008), prezintă o catedrală de imagini suprapuse, filmate la faimosul megamall din Toronto, Eaton Centre, unde am filmat şi eu pentru serialul dedicat Americii. Molul însuşi este o imagerie savantă, complexă, cu spaţii multiplicate de oglinzi, iar Brambilla a dus şi mai departe realitatea, filmând cu mai multe camere simultan şi montând aceste imagini cu un program software, creând astfel o imagerie sofisticată, de parcă mai mult evenimente se petrec simultan. Şi nu chiar aşa este realitatea? După ce a scanat şi digitalizat imaginile, le-a compus printr-o tehnomogie numită „androtoscope", alăturând imagini înregistrate din diferite unghiuri şi realizate cu diferite lungimi focale.

E un efect copleşitor, lichid, ca diferite uleiuri care se preling unul peste altul. Vedem un tablou video caleidoscopic. Filmul lui Brambilla face parte dintr-o trilogie începută cu **Sync** (2006) şi terminată cu **Civilization** (2010).

Ingenioasa este şi lucrarea **Augmented Sculpture** (2007) a lui Pablo Valbuena (n. 1978, Madrid), o construcţie de cuburi fixată într-un colţ al sălii, dar care pare mişcată de efectele de lumină care se proiectează pe ea. Apoi **RealTime Unreal** (2011), numită şi **Workspace Unlimited**, realizată de cuplul belgian Kora Van den Bulcke (n. 1972) şi Thomas Soetens (n.1972), este o dublă proiecţie. Ecranul, aflat în mijlocul unei săli, devine un obiect de artă, fiind privit şi din faţa şi din spatele lui cu ochelari 3 D, un efect vizual formidabil de spaţii suprapuse.

Tot cu ochelari 3D se poate admira şi instalaţia **Into the Forest** (2011), realizată de OpenEnded Group (Paul Kaiser, Shelly Eshkar, Marc Downie), unde proiecţia are loc pe un ecran circular, iar vizitatorul se vede capturat şi transformat într-o silueta pe ecran. Peisajul vizual devine o pădure mişcată şi controlată de vizitatori. Mişcările personajelor sunt derivate cu alte peste 400 de mişcări, realizate iniţial de doi interpreţi. E ca un joc de-a baba-oarba.

În fine, americanul Bill Vioa (n.1951), ne prezintă **The Night Jurney**, o lucrare de tipul „work in progress", adică un proiect interactiv, creat în colaborare cu câteva firme de jocuri electronice, cum ar fi

Scanned with CamScanner

Spiderdance. Tehologia e adaptată şi la programe 3D. Evident, vizitatorul are posibilitatea unor combinaţii proprii, superingenioase, ca o călătorie într-o noapte imaginară.

Dar la BIEFF nu s-a petrecut aşa ceva. Am fost departe de asemenea trăiri. Greenaway pare ca un circar bătrân, care îşi scoate ursul la dresat. Din experimentul lui am rămas cu o durere de ochi şi o vâjâială în auz. Nici măcar efect de muzică dodecafonică, deşi intenţia acestui anticinema ţine de serialism. Evident, vom reveni asupra subiectului, fiindcă el ne arată limitele limbajului experimental, ne arată doar cum poţi păcăli o lume cu teribilisme scumpe.

*

Uitaţi cu ce texte vrea Peter Greenaway să ne cucerească: *„Cinematograful a murit în 1983, atunci când telecomanda televizorului a fost introdusă în sufrageriile din întreaga lume"*. E ca şi cum ai spune că industria de automobile a murit când a fost inventată aviaţia. Dar ele conviețuiesc, aşa cum şi filmul şi televiziunea se dezvoltă în paralel, iar uneori se combină. Aşa s-a spus şi despre teatru, când a apărut cinematograful, că a murit. Dar teatrul trăieşte bine-mersi!

Desigur, Greenaway e ca un circar bătrân, care a ieşit să-şi plimbe ursul, adică vrea să-şi impună varianta sa, numită preţios Lupercyclopedia, care este *„un cinematograf ambiental non-narativ multi-screen, ce promovează creşterea nivelului de educaţie vizuală necesară viitorului new media, care va înlocui cu siguranţă cinematograful tradiţional"*.

Oricum, dacă acest lucru se va întâmpla, lucrurile vor evolua treptat, va exista o lungă tranziţie, fiindcă nu oricine îşi permite să aibă o Sală Polivalentă şi aparatură sofisticată. Apoi „creşterea nivelului de educaţie vizuală" trece tot prin cultura clasică sau se obţine cu filme ca **Rembrandt's J'accuse** ori **Cartea de căpătâi**, adevărate capodopere cu care Greenaway ne-a cucerit. De ce? Fiindcă inovaţiile lui s-au bazat pe o poveste, pe articulaţii coerente, pe un limbaj artistic rafinat, de mare eleganţă şi fluenţă.

Bun, Lupercyclopedia e show-ul lui Greenway, e plăcerea lui, face parte din natura lui teribilistă, e poate investiţia sa, dar jucăria se strică în momentul când sare calul sau când ne vinde potcoave de cai morţi. Mai clar, el strigă „filmul a murit, veniţi şi cumpăraţi jucăria mea".

Dar aşa ceva este o imposibilitate. Ceea ce ne-a prezentat el e fără viitor, e moartea audio-vizualului. Pe de o parte, datorită spaţiului de

Scanned with CamScanner

proiecție, Sala Polivalentă, care nu e la îndemâna oricui, iar pe de alta, întrucât evenimentul este irepetabil, unic, izolat. O fi „experiența cinematică inedită", dar efectul estetic este absolut nul. Din ceea ce am văzut „în exclusivitate" la deschiderea Festivalului Internațional de Film Experimental București (BIEFF), nu am reținut decât o agresiune psihedelică, fizică. Ieși amețit de cap, cu dureri de ochi și auz. De aceea, mulți spectatori nu au rezistat la acest bombardament vizual și sonor și au părăsit sala. Dacă spectacolul nu era gratuit, mă îndoiesc că Greenaway ar fi avut spectatori după primul joc, fiindcă un astfel de Live Cinema nu poate avea loc decât în prezența regizorului, a creatorului de efecte audio-vizuale. Altfel spus, Lupercyclopedia nu are eficiență practică. Ca să înlocuiești filmul clasic, ar trebui ca jucăria lui Greenaway să fie un produs de serie, nu?!, să poată avea oricine acces la ea, să poată fiecare spectator să creeze o combinație!

Apoi totul e o mare escrocherie. Un furt. Fiindcă tot ce face Greenaway se bazează pe filme existente, pe imagini deja create de alții, unele consacrate, pe care le mixează. E ca o arhivă conservată în computer, pe care o dezvăluie pe bază aleatorie, prin permutări infinite. Permutările cu imaginile Bibliotecii Babel a filmului mondial pot fi infinite. Dacă cele 7 miliarde de oameni, cât are acum planeta, ar avea acces la o astfel de jucărie și tot n-ar epuiza combinațiile. Cu arhiva filmului mondial omenirea se poate juca de acum înainte la nesfârșit.

Ceea ce omoară Greenaway înainte de toate, dacă își închipuie că omoară ceva, este povestea. Povestea e singurul cârlig cu publicul al oricărui experiment. Toate experimentele care n-au ținut seama de acest lucru, au eșuat. Americanii fac continuu experimente, dar le includ în mașinăria box-office, adică le fac și le experimentează numai cu un singur scop: să atragă publicul în sala de cinema. Europenii fac filme și nu țin seama de public. Și la BIEFF participă o mână de tineri, deși intrarea e gratuită. Filmele sunt reci, distanțate, triste, parcă n-ar fi făcute pentru oameni. Selecția filmelor de la Oberhausen, de pildă, ne-a blogoslovit cu filme fără interes, lipsite de atracție, chiar dacă unele prezintă un anumit interes intelectual, precum **I'm not yhe Enemy** (2011), al germanului Bjorn Melhus, un colaj de citate, prezentate oniric și suprarealist, sau **Untitled** (2011), al francezului Neil Beloufa, construit din păpuși și obiecte, care se susțin cât de cât, fiindcă citatele și respectiv bețele se țin de o poveste.

Scanned with CamScanner

Tot jocul lui Greenaway însă nu are story, nu are un scenariu, e pe bază de improvizații, de mișcări spontane, e aleatoriu. În sensul că numai cel care e la pupitru se poate bucura de joc.

La masa de montaj clasic, satisfacția este deplină, fiindcă orice vizitator este invitat să creeze o variantă a unei poveşti date, povestea inițială, aşa cum se întâmplă la Muzeul Imaginilor Mişcătoare de la New York. Pe mai multe ecrane sunt imaginile filmate şi pe un alt ecran se montează imagini luate de pe celelalte ecrane, respectând povestea, scenariul.

Deci de pe cele cinci ecrane ale lui Geenaway ar trebui să vedem cum pe un al şaselea ecran se convertesc imaginile într-o narațiune. Cred că acesta, da, ar fi fost un spectacol şi spectatorii ar fi fost captivați, ar fi urmărit cu sufletul la gură ce imagine se potriveşte cu o anumită situație, replică ori sunet şi nu s-ar mai fi foit de colo-colo sau ar fi plecat! Greenaway a pornit de la efect la cauză. El nu s-a întrebat: cui mă adresez? Sunt inițiați spectatorii mei? Ce nivel intelectual au? Ce experiență de cinefili? Cum pot să-i atrag pe cei total neexperimentați?

Atunci ar fi văzut că numai o poveste îi poate atrage, îi poate aduce spre experiment. Dar fără poveste, el nu a realizat nici un impact. Jocul său era prea savant, prețios şi pretențios, ca o pictură abstractă. Fără istoria artei nu poți avea acces la abstracționism.

E drept, Greenaway nu e oricine, e un artist care a epuizat varii experiențe, filmele sale poartă amprente culturale vaste, fiind influențate de studii de pictură, de teoria structuralismului lingvistic, etnografie şi filosofie. Filmele lui Greenaway ț traversează adesea teritorii neexplorate, respingând structurile narative convenționale în favoarea unei imagistici impresionante şi a unei tensiuni emoționale intense. Artistul e fascinat de simetriile şi paralelele formale, devenind notoriu atât pentru erotismul provocator, cât şi pentru prețiozitatea sa asumată. Creația sa e impresionantă: 12 lungmetraje (plus alte două aflate în fazele de producție sau postproducție) şi 50 de scurtmetraje şi filme documentare, nominalizate cu regularitate la festivalurile de la Cannes, Veneția sau Berlin, expoziții, instalații video, VJ performances, picturi, cărți, libretе de operă. A colaborat cu compozitori celebri precum Michael Nyman, Jean-Baptiste Barriere, Philip Glass şi David Lang.

Primul său lungmetraj, **The Draughtsman's Contract** (1982), a fost excelent primit de critică şi l-a consacrat în plan internațional drept un

Scanned with CamScanner

cineast de o mare originalitate, reputație care i-a fost consolidată de următoarele sale filme, două dintre ele fiind lecții, repere pentru orice studiu plastic și cinematografic: **The Cook, The Thief, His Wife, and Her Lover** și **The Pillow Book**. Nu putem să nu amintim apoi **The Tulse Luper Suitcases, Drowning by Numbers, 8 1/ 2 Woman** și **Nightwatching**. Dar ceea ce l-a impus în utlimii ani au fost documentarele de artă, experimentele radicale, de un mare impact inovator.

Așa că nu se poate să nu ne întrebăm: ce vrea acest artist? Ce caută? Ce mai caută? Ce mai vrea să demonstreze? Ciudat că el nu practică minimalismul, dimpotrivă, e însetat de baroc, de spații luxuriante, de monumentalism. El este un căutător opus lui Lars von Trier, care se luptă cu nimicul, care poruncește: „Fă ceva fără să faci nimic!". Greenaway, dimpotrivă, parcă ar zice: „Fă mai mult decât totul, nefăcând totul". Dar din combinațiile totale și totalitare pe care le-a efectuat, la pupitrul său instalat în Sala Polivalentă, nu a rezultat un alt film, nu a rezultat nimic, deși plastic ne plasăm într-un barochism abstract, însă ceea ce părea că se leagă într-o fracțiune de imagine, se dărâma cu următoarea imagine, de o cu totul altă natură, din alt secol, cu alt stil, ca într-un joc de cărți inventat de André Breton și suprarealiștii din Marseille.

Întregul evantai de cinci imagini era mereu anulat, bombardat cu alte imagini. Chiar și un singur ecran devenea un careu cu mai multe mini-ecrane și totul se derula ca un spectacol formal, de imagini care se anulează reciproc. Nimic nu se construia. Plus că sonor, totul era redundant, sunetele marcau o imagine sau o replică torturantă, care se relua sacadat, ca un automat.

În concluzie, cu ursul său scos la plimbare, dresat demult, Greenaway ucide nu numai povestea, dar și antipovestea. El propune o bizarerie, ceva imposibil. Fără viitor, decât dacă oamenii vor vrea să trăiască într-o gratuitate fără sens.

Scanned with CamScanner

Lecția finlandeză

Dragostea rotundă

O comedie, cu titlu şi conținut sportiv, **FC Venus** (2005), a finlandezului Joona Tena, are, ca orice comedie bună, un substrat grav: deteriorarea familiei, a relațiilor dintre sexe, datorită dependenței prea mari a bărbaților de fotbal.

Povestea porneşte de la cazul lui Pete (Petteri Summanen), care joacă într-o echipă din ultima ligă de fotbal, o echipă codaşă, care pierde meci după meci, dar el şi colegii lui nu se dau bătuți, pasiunea pentru fotbal îi leagă şi-i mobilizează în tot ce fac. Pete e foarte îndrăgostit de Anna (Minna Haapkyla), dar mai îndrăgostit e de fotbal. Când Pete şi coechipierii săi hotărăsc să meargă la Campionatul mondial din Germania, Anna, ajunsă în pragul disperării, are o idee salvatoare: mobilizează soțiile şi prietenele fotbaliştilor din echipă şi îi provoacă pe aceştia la un meci decisiv cu o echipă formată din ele, adică din femei. Înțelegerea e parafată printr-un regulament foarte sever, de natură erotică, în care participarea femeilor la meci e condiționată de relațiile sexuale cu bărbații din echipa adversă. Dacă femeile vor câştiga, bărbații urmează să se lase de fotbal, iar dacă vor câştiga ei, femeile se vor resemna.

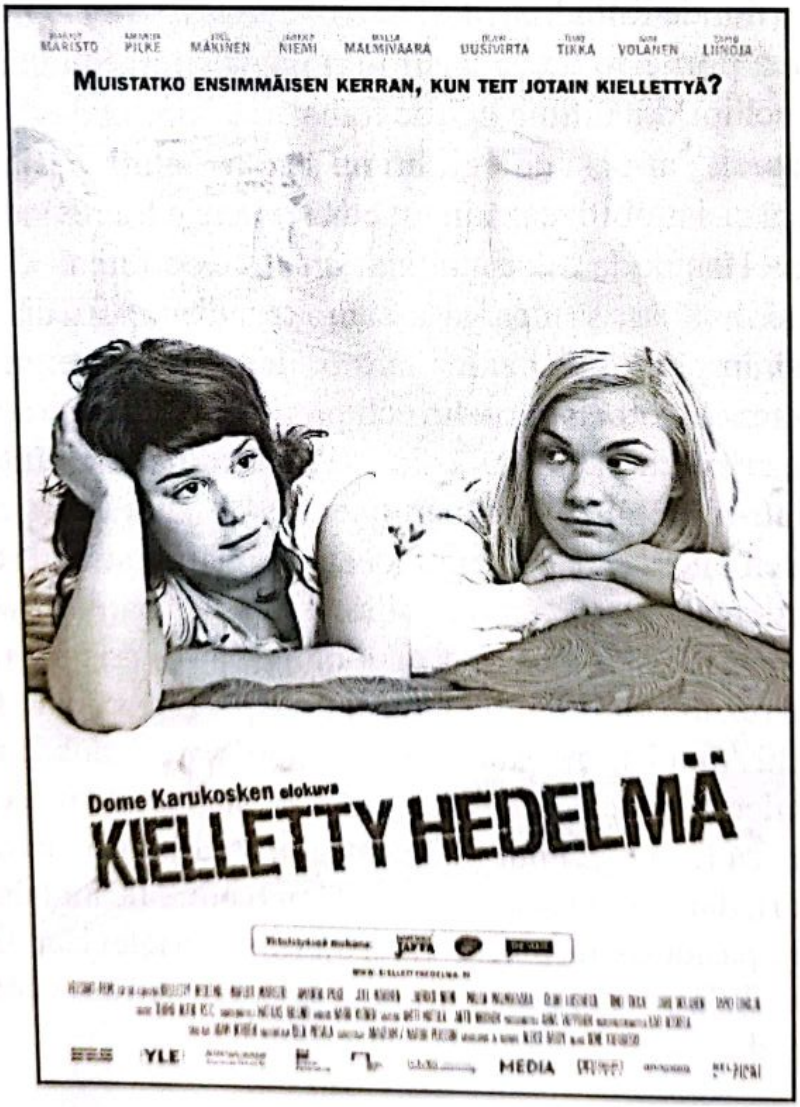
Umorul rezultă mai ales din felul cum se pregătesc femeile, până la apariția tatălui Annei, care e antrenor internațional, şi, după numeroase peripeții comice, le aduce la o formă de invidiat, reuşind în extremis, la data stabilită, să facă meci nul (2-2) cu echipa bărbaților. Pete şi Anna se vor căsători, dar finalul surprinde toate perechile făcând dragoste în timp ce trăiesc pasionant un meci care se transmite la televizor. Dragostea nu e incompatibilă cu fotbalul, dimpotrivă. Dragostea adevărată e ca şi mingea, rotundă.

Scanned with CamScanner

Fenomenul „laestadian”

Dacă în **Camino** fanatismul religios duce la tragedie, urmată de o sanctificare, în filmul finlandezo-suedez **Kielletty hedelmä/ Forbidden Fruit/ Fructul oprit** (2009), în regia lui Dome Karukoski, este vorba de o sectă care are drept țel să ferească tineretul de păcat. Credința adevărată, conform acestei secte, interzice machiajul, alcoolul, avortul și chiar sărutul, care este începutul păcatului, pe ideea că trupul omului, carnea lui, constituie cuibul Satanei.

Această practică religioasă, care interzice orice plăcere „lumească”, este văzut prin prisma a două tinere care înfruntă aceste reguli. Maria (Amanda Pilke) și Raakel (Marjut Maristo), două fete de la țară, din familii cu tradiție apostolică luterană, se apropie de vârsta măritișului. Amândouă au logodnici fideli. Maria pleacă să lucreze la oraș, în capitală,



Scanned with CamScanner

la Helsinki, pe timpul verii. Oraşul este văzut ca loc al ispitelor, al viciilor lumii moderne, al perdiției. Acolo încearcă lucruri noi: se machiază, bea cidru, iese la dans, sărută un străin. Ea o vizitează pe sora ei, Eeva (Malla Malmivaara), care este repudiată de comunitate, fiindcă e prostituată, dar la urmă descoperim că e doar lesbiană. Pe de altă parte, Raakel, considerată model de bigotism, ea fiind cel mai mare copil al unei familii numeroase cu 11 copii, este trimisă de parohie după Maria, pentru a o feri de păcate. Maria e mai libertină, încearcă tot felul de ispite, inclusiv plăcerea sexuală, dăruindu-se unui băiat, Jussi (Jarkko Niemi), prieten cu Toni (Joel Mäkinen), un alt băiat pe care Raakel l-a cunoscut după ce vizionase un film. Părinții lui Toni sunt plecați din țară, iar el stă într-o vilă cu piscină, unde îl adăposteşte şi pe Jussi, şi unde vor veni să doarmă şi cele două fete, după ce scapă dintr-o aventură periculoasă cu un grup de bărbați. Treptat, Raakel se va apropia de Toni, după ce îi mărturiseşte de ce se poartă cu el atât de distant, ajungând să-i spună că ea este invizibilă, adică aparține de o sectă care îi interzice orice atingere cu un bărbat. Regizorul va crea astfel o scenă antologică, sugerând doar atingerea mâinilor, prin lipsa de atingere, gesturi absolut poetice.

Şi Raakel, deci, va urma tentațiile Mariei, mergând până la capăt, până la a i se dărui lui Toni. Până la urmă, după ce Maria suferă un şoc psihic, cele două fete se întorc acasă, iar Maria se căsătoreşte. Raakel însă are de luat decizii dificile. În primul rând, încearcă să i se dăruiască logodnicului ei. Dar acesta se opreşte la timp, în numele prescripțiilor sectei. Este o scenă total ridicolă, fiindcă, deşi refuză contactul cu Raakel, se masturbează! Adică se atinge singur, nu prin contactul cu cineva. Bigotismul ia şi forma unor asemenea aberații monstruoase. Atunci Raakel îşi schimbă total atitudinea: se machiază, fapt pe care nu-l tolerează nimeni, inclusiv familia ei, ceea ce o determină pe Raakel să-şi facă bagajul şi să plece de unde a venit, adică la oraş, probabil în brațele lui Toni. Deci cea mai puritană ființă a comunității nu rezistă Satanei, ispitelor cărnii. E drept, parcursul Raakelei nu este prea convingător (scenariul: Aleksi Bardy). Regizorul a vrut să demonstreze că Maria şi Raakel ajung să trăiască experiențe diametral opuse. Maria revine la matcă, iar Raakel se pierde. Toată aventura lor este însoțită de rugăciunile şi principiile sectei, care la un moment dat îşi trimite chiar şi reprezentanții la oraş să vadă ce fac cele două fete. Evident, extremismul religios este până la urmă caricat de regizor, care sugerează calea toleranței, nu a

Scanned with CamScanner

îngrădirii iubirii. Din contrastul antagonic, puritate-impuritate, învinge dragostea, care își cere drepturile, inclusiv cel al cărnii, care pentru oamenii normali nu constituie nici un păcat. Sunt prea multe fructe oprite în această sectă restrictivă, care totuși cuprinde zeci de mii de credincioși! Numele ei este „laestadian", care a generat fenomenul numit „laestadianism".

Umorul și tristețea nordică

La Festivalul Filmului Experimental am avut parte și de filme olandeze și finlandeze. Olandezii au prezentat o direcție foarte atașată de maniera filmică a lui Peter Greenaway. De pildă, **Birth of Nation**, un titlu ce ne amintește de Griffith, este o imitație a demonstrației lui Greenaway din **Rembrandt's J'accuse**, adică regizoarea Daya Cahen divizează ecranul în șase părți egale, iar în fiecare parte prezintă povești separate, care toate laolaltă sunt ca fețele unui cristal, adică exprimă părțile unui întreg.

Evenimentul este sărbătoarea națională. Și vedem într-un chenar cum o fetiță de îmbracă, se piaptănă, își pune funda albă, enormă, pe care o vedem apoi și la colegele ei, când se grupează într-un alt chenar. În altul vedem o trupă de toboșari, fete îmbrăcate în uniforme, care susțin ritmul paradei. Și tot așa, apar diferite aspecte din viața societății, care, împreună, conferă imaginea generală a sărbătorii.

În general, se face haz de necaz, cum se spune la noi. Fiindcă filmele sunt deosebit de triste, adică sunt marcate de o stare a nefirescului, precum se întâmplă în **Everyone has to get over his Biography** (2008), al lui Yael Assaf, ca și în magicul **Hercynia Silva**, dominat de păduri tropicale, după cum cu totul deprimant este și **Dawn and Dusk** (2010), al lui Erwin Olaf, sau **Forever for a While** (2009) de Sara Rajaei. După cum vedem, printre cineaști vedem și nume arabe sau indiene, care vin cu pecetea lor națională. Filme de stare, de introspecție, cu puține elemente experimentale. Excepție face **The Healers** (2010) al lui Tim Leyendekker, compus dintr-o serie de flash-uri sau flame, care se continuă cu o serie de cadre statice cu imagini imobile. E un șoc, se urmărește o anumită reacție de respingere la nimicul vizual.

*

Dar marea surpriză a constituit-o calupul finlandez, cu care s-a încheiat festivalul, o serie de 7 scurt-metraje remarcabile, unul și unul,

Scanned with CamScanner

făcând parte din selecţia Tampere Interantional Short Film Festival, festivalul de la Tampere fiind unul dintre cele mai vechi din lume.

Toate filmele sunt uluitoare, o formidabilă sudură între poezie, umor şi experiment. În **Tango Finlandia** (2007), de pildă, realizat de Hannu Lajunen şi Tomo Riionheimo, filmul cu actori este combinat cu desenul animat, culminând într-un saloon cu o luptă în ritm de tango între un David şi un Goliat plini de bere.

De regulă, autorii care fac filme experimentale apelează la limbajul suprarealist. Ei bine, aici, în selecţia finlandeză, nici un cineast nu a făcut apel la suprarealism. De regulă, insolitul, experimentalul, apar din social, din relatarea reportericească a faptelor, ca în **Hanasaaria** (2009) de Hannes Vartiainen & Pekka Veikkolainen, un subiect inspirat din munca finalandezilor în Thailanda, aşa cum în **How to Pick Berries** (2010), regizoarea Elina Talvensaari ne prezintă un spectacol din demolarea clădirilor vechi, în care personaj principal este braţul macaralei care muşcă din ziduri. Sociale, pe legea contrastelor, sunt şi scurt-metrajele **Always Decent** de Katja Pallijeff şi **High Hopes** de Mazdak Nassir, realizate în 2007.

Alt limbaj este folosit într-un film aproape horror, **Home Video** (2006) de Mikko Kuparinen, care exprimă drama incomunicabilităţii. Un tată îi transmite fiului său un mesaj filmat, vorbind către o cameră ascunsă. El se fereşte de soţia sa, care bântuie în preajmă ca o stafie. Ea este simbolul terorii, barajul dintre tată şi fiu. Bărbatul e mereu speriat că va fi descoperit de nevasta lui atunci când înregistrează mesajul, o face cu sufletul la gură, de parcă ar fi un naufragiat şi transmite un SOS lumii. Cu deosebite eforturi reuşeşte să-l înregistreze. Apoi se duce la culcare, acolo unde îl tot cheamă soţia sa. În ultimul cadru, îl vedem pe băiatul lui, ca o umbră, cum vine şi ascultă mesajul lăsat de tatăl său. E la fel de timorat, de speriat.

Uluitor este **The Death of an Insect** (2010), realizat de acelaşi cuplu care a semnat **Hanasaaria**, unde vedem tulburătorul spectacol al morţii insectelor, al fluturilor care se nasc, zboară, trăiesc, ca apoi să fie prinşi în plasele nemiloase ale păianjenilor, devoraţi de ei, din frumoasele insecte nemairămânând decât scheletele sau vagi urme de materie transparentă. Ultimul cadru prezintă o imagine generală a oraşului, văzut ca un oraş tentacular, bântuit de spectrele ucigaşe de frumuseţe. E un remarcabil spectacol poetic, o revelare plastică a legăturilor dintre naştere,

Scanned with CamScanner

viaţă şi moarte. Pe cât de gingaşă este plasa unui păianjen sau pe cât de delicate sunt aripile unui fluture, ca şi formele lui de bijuterii microscopice, pe atât de dur este sfârşitul, restul insignifiant pe care îl lasă moartea. Praful şi pulberea sunt însă aici adevărate gridophanii cromatice. Această idee a împrumutat-o şi afişul BIEFF, care reprezintă un melc mergând pe muchia unei lame, imagine buñueliană.

Închei tot în acest spirit, prin a vă spune un banc pe care l-am auzit la sfârşitul acestui eveniment: „Ştii ce este un jidan?", m-a întrebat domnişoara Rosa ot Berg de la standul de cărţi. „Nu", i-am răspuns. „Un evreu care tocmai a ieşit pe uşă". Evident, nu-l consider a fi vreun apropo la jidanul care tocmai ieşea pe uşă, directorul acestui original Festival al Filmului Experimental, căruia îi dorim o viaţă cât mai lungă.

Scanned with CamScanner

Lecția franceză

Eseul filosofic

Se pare că tot clasicii în viață, de data asta Jean-Luc Godard (n. 1930), ne oferă soluția „filmului european": **Muzica noastră** este un eseu filosofic, care se referă la problema omului planetar, implicit la problema evreiască. E singurul film din festival care are o dimensiune meditativă, strict metafizică, concretizată printr-o parabolă dantescă, fiind structurat sub forma unui triptic: Infernul, un colaj de imagini selectate din documentare şi filme de război, Purgatoriul, care se petrece în zilele noastre la Sarajevo şi conține povestea unei fete, Olga (Nade Dieu), evreică de origine rusă, care vine la Târgul de carte europeană, unde este suspectată a fi teroristă şi ucisă, fiindcă se bănuia că ar ascunde o bombă în bagaj, în fine, Paradisul, imaginat ca o mică plajă păzită de soldați americani, unde fata îşi găseşte în sfârşit pacea. Pacea veşnică, întrucât ea, în viață, e o fire neliniştită, iscoditoare, vrea să afle cât mai multe despre oameni, despre lumea în care trăieşte/ trăim şi unele răspunsuri le află chiar de la Jean-Luc Godard, care se joacă pe sine, aşa cum propriul lor rol şi-l joacă şi alte personalități din film, precum Ferlyn Brass, Juan Goytisolo, Mahmoud Darwich, Jean-Paul Curnier, Pierre Bergounioux sau Gilles Pecqueux.

Toată filosofia care reiese din dialogurile pe care le poartă Olga cu diferite personaje imaginare sau reale, prezentate aievea, ca într-un reportaj, se reduce la ideea de dublu, respectiv de recesivitate, cum ar spune filosoful român Mircea Florian. Pentru a o face să înțeleagă, Jean-Luc Godard apelează la limbajul filmului, la alfabetul lui, respectiv la procedeul *câmp – contracâmp*, prezentându-i câte două fotografii, care reprezintă cadrul şi reversul lui. De aici ajunge la dualitatea recesivă lumină – întuneric, viață – moarte, Eu – Celălalt, evreu – palestinian,

Scanned with CamScanner

până la cele două fețe ale adevărului, circumscrise, ca și fețele morții, în raportul posibil – imposibil. Posibilul ca imposibilitate și imposibilitatea ca posibilitate. Avem un spectacol al spiritului, amestec de filosofie, cultură, istorie, politică după modelul spaniol al eseului. Evident, nu este ocolită nici problema terorismului, cu originea în conflictul iudaic, evrei – palestinieni, și cu rezolvarea în paradisul asigurat de pușcașii marini! Ironia din final, a paradisului sub escortă americană, este o replică spirituală pur europeană. Aceasta e „muzica noastră", vrea să spună Godard, susținută de o coloană sonoră remarcabilă (Pierre André, Gabriel Hafner, François Musy) și de un discurs cinematografic subtil, amestec de autentic și mimetic, care i-a adus autorului, și așa încărcat cu zeci de lauri pentru opera sa impresionantă, aproape o sută de filme, premiul FIPRESCI și calificativul de cel mai bun film al anului 2004.

Rafinament poetic

Cartea de vizită a filmului francez actual o reprezintă pelicula **Fauteuils d'orchestre**, titlu tradus la noi cu **Un loc în față**, în regia lui Daničle Thompson, cu numeroase capete de afiț ți cu o intenție de anvergură, aceea de a prezenta, într-o perspectivă unică asupra Parisului, culisele teatrului de pe Champs-Elysées! Filmul a fost selectat să reprezinte Franța în 2007 la premiile Oscar, iar cinefilii bucureșteni l-au putut vedea în deschiderea Festivalului Filmului Francez.

Povestea gravitează în jurul unei tinere, Catherine, care vine la Paris, la bunica sa, și își găsește un job la Cafeneaua Teatrelor, faimos loc de întâlnire a artiștilor, a colecționarilor de artă, a starurilor și a tuturor celor care constituie atmosfera mondenă a Parisului artistic. Tânăra ospătăriță (Valérie Lemercier) are ocazia să intre în contact cu toate marile vedete, să le ia pulsul, cum se spune, să le afle nevrozele, aspirațiile și regretele. Așa o cunoaște pe marea stea de la Comedia Franceză, Jessica (Cécile de France), pe un mare pianist (Albert Dupontel), pe un faimos regizor american (Sydney Pollack), pe un colecționar de artă (Claude Brasseur) și pe fiul acestuia, Fred (Christopher Thomson), care se va îndrăgosti de ea. Iubirea lor este asemănată cu **Sărutul** lui Brâncuși, lucrarea preferată a colecționarului și pe care, atunci când vrea s-o vândă, o cumpără fiul! Film de atmosferă, de rafinament cultural, jucat cu strălucire, agreabil, în spiritul umorului francez, plin de culoare și pitoresc romanțios.

Scanned with CamScanner

Teatrul, muzica, artele plastice îşi dau mâna să definească arta filmului, ca artă de sinteză, cum ne demonstrează regizorul în final, care culminează cu un montaj în paralel, în care se întâlnesc cele trei mari momente ce au fost pregătite până atunci: premiera comediei lui Feydeau, în care e protagonistă Jessica, concertul marelui pianist, comparat tot timpul cu un atlet, şi licitaţia la care participă şi familia colecţionarului cu **Sărutul** lui Brâncuşi. Alternanţa vie, ritmată, a celor trei evenimente măreşte şi înfrumuseţează în mod deosebit spectacolul cinematografic.

Festivalul Filmului Francez a inclus şi filme care rulează deja pe piaţa românească, precum **Eu şi sora mea**, cum a fost tradus **Les soeurs fâchées**, o excepţională comedie lirică semnată de Alexandra Leclčre. Louise (Catherine Frot) locuieţte în provincie ţi vine pentru trei zile la Paris, în vizită la sora ei, Martine (Isabelle Huppert), căreia soţul ei i-a asigurat o viaţă de lux. Martine are în aparenţă totul, orice îşi doreşte, dar îi lipseşte esenţialul, pe care îl are mai rudimentara sa soră, adică munca, iubirea şi fericirea. Regizoarea reliefează cu finețe elementele complementare ale celor două surori, contrastul dintre aparenţă şi esenţă, dintre ambalaj şi conţinut, dintre convenţie şi viaţă, dintre formal şi autentic. Şi actriţele îşi joacă superb partitura.

Huppert ne surprinde din nou printr-o creaţie memorabilă, comparabilă cu rolul din **Pianista**, reuşind să armonizeze perfect exteriorul, masca inconfundabilă a chipului său, cu interiorul, realizând imposibilul, adică o trăire de gheaţă. Este formidabil să redai cu o forţă de impact extraordinară tocmai nimicul, golul, aparenţa, convenţionalismul, superficialitatea. Desigur, realizările surorii sale, care a scris şi un roman despre relaţia ei extraconjugală, felul ei firesc de a fi, spontaneitatea şi stângăciile fermecătoare care îi atrag pe bărbaţi, o duc pe Martine la exasperare şi-i tulbură viaţa. După ce are o criză, pălmuind-o pe Louise, ca un fel de răzbunare pentru că a descoperit că prietena sa cea mai bună trăieşte cu soţul ei, reuşeşte însă în final să-i zâmbească surorii sale pe peronul gării, unde s-a dus să-i ureze drum bun.

Festivalul Filmului Francez a inclus şi alte filme aflate în difuzare pe piaţa noastră, iar în curând vor rula şi cele şase filme prezentate în avanpremieră. Nu putem încheia fără să nu semnalăm şi faptul că FFF a inclus şi scurt-metrajul **Deus ex machina**, realizat de Vincent Mayrand, prezent la eveniment, un elogiu adus fotografului, celui care face fotografii la minut şi se află în minuscula sa cabină ca un Omuleţ gopoid în univers,

Scanned with CamScanner

dat fiind că lumea pe care el o fixează pe banda fotosensibilă este însuşi universul uman. Fără dialog, filmul ne spune şi cum a reuşit fotograful să scape din mâinile unui seducător pervers o copilă pe care o iubea!

Patimile lui Edith Piaf

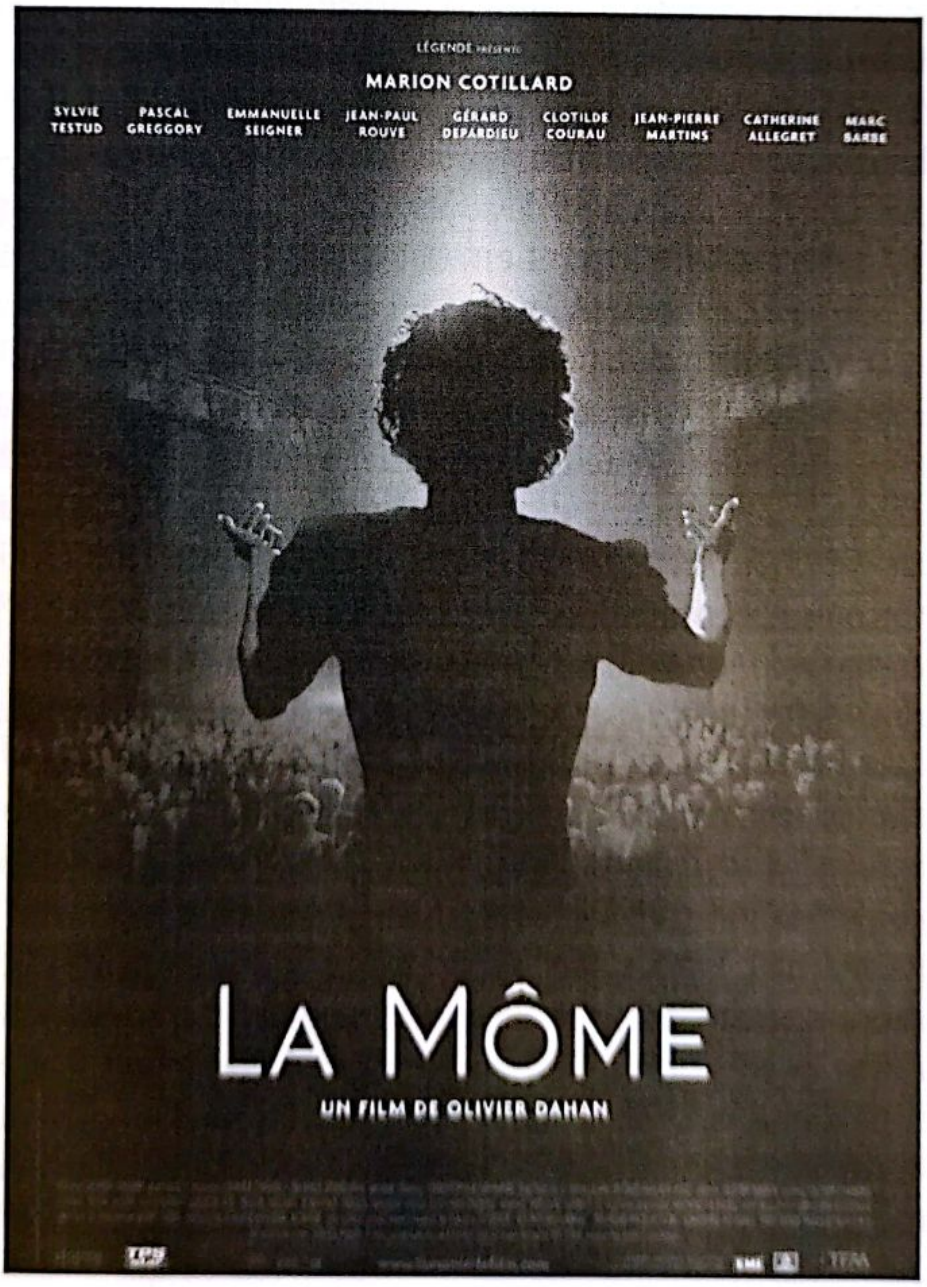
Ultimul film despre Edith Piaf, o icoană a Franţei, **La Môme** (2007), difuzat la noi cu un titlu total nepotrivit **La vie en rose**, pe care l-a avut şi primul film inspirat de viaţa artistei, cel din 1947 al lui Jean Faurez, este o realizare cu adevărat superioară, demnă de un destin singular în marea lume a muzicii. De data aceasta avem o replică la filmele biografice romanţioase, regizorul Oliver Dahan marşând pe cruzime, pe epidermicul dureros, fiind comparabil din acest punct de vedere cu **Patimile lui Isus Hristos** al lui Mel Gibson.

Şi patimile lui Edith Piaf (1915-1963) sunt cumplite şi pot fi explicate şi prin următoarea scenă: Bătrână, bolnavă, arătând ca de o sută de ani, deşi avea doar 48, ea vede în curte o broască şi îl întreabă pe cel care o ajuta să se deplaseze şi îi ţinea de urât (desigur, un lăutar): „Oare cât o fi trăind o broască?". Lăutarul dă din umeri. Şi bătrâna oftează: „Eu n-am citit niciodată o poveste". Şi nici nu i s-a citit vreo una, din care ar fi putut poate afla cât trăieşte o broască.

Într-adevăr, Edith a fost născută pe stradă, dintr-o mamă cântăreaţă alcoolică, şi-a trăit copilăria într-un bordel, a cântat apoi pe stradă şi în cârciumi mizere, exact ca mama ei, a cunoscut viaţa de circ, unde tatăl ei era acrobat contorsionist, până a fost descoperită de Louis Leplée (Gérard Depardieu), patronul unui club de noapte, care o va boteza *La Môme Piaf*, adică Vrăbiuţa, apoi va fi şlefuită de Raymond Asso (Marc Barbé), un compozitor-poet, ca să devină apoi un star, depăşind toate recordurile de audienţă şi încasări din acea vreme. Deci a fost o fiinţă fără copilărie, aşa cum nici Iisus Hristos nu a avut copilărie, cel puţin în Biblie, ba abia a putut fi salvată de la orbire, datorită condiţiilor sordide, deloc „en rose", în care trăia, ca tot parcursul carierei să fie presărat cu ghinioane, la care se adaugă spre final drogul şi autodescompunerea, masca ei finală amintind de alt personaj autodistrus, lordul Rochester din **Libertinul**, jucat de Johnny Depp. Deşi a avut o viaţă de martir, în ea a lucrat divinitatea, fiindcă de mică a fost învăţată de o prostituată, Titine, să se roage Sfintei Tereza, care a devenit protectoarea ei şi îi apărea şi în rotocoalele de foc

Scanned with CamScanner

ale circarilor care scoteau foc pe gură. Puterea ei era dată de această latură profund mistică a vieții ei. Regizorul a avut ideea s-o prezinte așa cum se spune că a trăit, ca o mică sălbatică. Portretul unui mic monstru, unei fiare în mijlocul Parisului decăzut, care deodată se emancipează. În acest punct, filmul seamănă cu **Pigmalyon** al lui Bernard Shaw, rolul lui Higgins jucându-l aici Raymond Asso, iar La Mome Piaf nu e departe de Eliza Doolittle, şi prin sensul numelui, ca apoi, prin iubirea ei pentru un boxerul Marcel Cerdan (Jean-Pierre Martins) să ni se reveleze drept un înger al iubirii, al devotamentului absolut. De altfel, ea s-a bucurat, la rându-i, de dragostea unor mari personalități ca Maurice Chevalier, Jacques



Scanned with CamScanner

Borgeat, Yves Montand, cu care a şi avut o relaţie intimă, Charles Aznavour sau Jean Cocteau, care în 1940 i-a dedicat piesa de succes *Le Bel Indifférent*. Tot ce a trăit Piaf, a trăit cu patimă, cu o credinţă şi dăruire ieşite din comun. Diferenţa o crea prin reacţiile ei insolite, printr-un noncomformism la limita nebuniei, prin puterea de a-i magnetiza şi înrobi pe cei din jurul ei. Oliver Dahan insistă pe episoade inedite din viaţa Edithei Piaf, în special pe atmosfera din culisele showbiz-ului, surprinsă cu mare expresivitate de operatorul Tetsuo Nagata, care realizează o imagine vie, dură, deloc exotică.

Structura filmului respectă modelul lui Proust, e un remember al eroinei, are forma încrucişată, momente ale copilăriei şi bătrâneţii împletindu-se constant, într-un montaj paralel, trecut-viitor, care se înnoadă în prezentul împlinirii vocaţiei. Şi tot acest drum cu dus-întors este privit ca o golgotă sui-generis, încât Piaf devine una cu suferinţa, cu îndurarea, cu calvarul. Dar şi cu iubirea. Şi cu speranţa, ca în excepţionalul interviu pe care îl dă pe plajă unei reportere, care o surprinde tricotând, acesta fiind singurul ei hobby. Dar Piaf se identifică şi cu Franţa, ca în momentul când, la zece ani, cântă Marseieza ca să câştige un ban pentru tatăl ei, care o va exploata toată viaţa, tatăl ei fiind ca un fel de Thénardier pentru micuţa Cosette, sau ca în scena când, după un concert american, este felicitată de Marlene Dietrich. Desigur, în film auzim faimoasele melodii ale lui Piaf: **La vie en rose** (1946), **Padam, padam** (1951), **Milord** (1959), **Non, je ne regrette rien** (1960), cu care se încheie apoteotic filmul.

Actriţa Marion Cotillard, dublată vocal de Jil Aigrot, face un rol antologic, o compoziţie colosală, datorită şi departamentului machiaj, care reuşeşte să facă trecerea de la frumuseţe la monstruos, de la tandreţe la forme faciale scoase parcă din bestiarele Hadesului. În fond, e povestea unui om chinuit, dar şi imposibil, incomod, răutăcios, încăpăţânat, la limita umanului, din familia lui Nosferatu, dar mai ales a Omueţului lui Gopo, care se identifică cu Omul. Şi Gopo i-a găsit Omuleţului o pereche, Omuleaţa, obraznică, a dracului, violentă, rea, ca o fiară nedresată, greu de crezut că ar fi putut trăi în inima Parisului, în Pigalle. Era o fiinţă firavă, o vrăbiuţă, avea doar 40 de Kg şi 1, 50 m înălţime, dar a cărei putere venea din credinţa că Sfânta Tereza o ocroteşte şi că nu poate trăi fără muzică. Atunci când n-o să pot să mai cânt, zicea ea, am murit.

Scanned with CamScanner

Paris, te iubesc

Filmul rulează cu sălile aproape goale. Se numeşte **Paris, je t'aime** (2006). O bijuterie. Lăsaţi OTV-ul, meciurile şi alte distracţii de duzină şi mergeţi la acest film, căci nici nu ştiţi ce pierdeţi! Întrebaţi-l pe Mircea Micu, un mare umorist, şi pe doamna sa, aşijderea, care nu şi-au pierdut obiceiul tinereţii, al tuturor îndrăgostiţilor adevăraţi, acela de a merge măcar duminica la cinema. Împreună cu ei am vizionat acest film, după ce am participat la emisiunea lui Mircea „Convorbiri duminicale", de pe DDTV, dedicată lui Brâncuşi, de la a cărui moarte au trecut 50 de ani. Şi unde e înmormântat Brâncuşi? În cimitirul Montparnasse. Şi unde e focusul operei sale? În atelierul de lângă muzeul Pompidou. Totul se leagă de Paris, aşa că nici noi nu puteam alege un alt film mai potrivit decât un film despre Paris.

Aş fi vrut să-i duc să vadă **La vie en rose**, cu formidabila Marion Cotillard în rolul lui Edith Piaf, dar ei nu suportă Moll-urile, aşa că am mers la un cinematograf clasic, „Scala", unde ne-am petrecut, ca cinefili, multe ore din viaţă. Şi reîntâlnirea cu Oraşul luminii, în care Brâncuşi a creat o sculptură a luminii, s-a dovedit inspirată. Ce film! O veritabilă desfătare. Unul din cele mai rafinate filme ale momentului, o perlă internaţională, cu adevărat o demonstraţie de globalism, în care cineaşti de pe tot pământul îşi dau mâna să-şi arate dragostea pentru Paris. Tema: Paris, oraşul iubirii, a iubirilor, unde te îndrăgosteşti, dacă nu de alesul sau aleasa inimii, atunci singur de Paris, dar şi el de tine, aşa cum mărturiseşte personajul ultimului scheci, o americancă în vârstă, care a visat o viaţă întreagă să ajungă la Paris.

Ideea lui Tristan Carné a fost să îmbine mai multe povestiri cinematografice şi să creeze o imagine complexă a Parisului iubirii, văzut din diferite unghiuri, cu diferite personaje, cu varii feluri de a iubi, de la dragostea pentru animale şi bebeluşi şi până la dragostea dintre vampiri. E un film sută la sută agreabil, ca un tort delicios, fiindcă firul care leagă toate povestirile este umorul, dar nu grosier, ci rafinat, subtil, un film spiritual prin excelenţă, o spiritualitate universală, nu doar specific franceză, căci spiritul nu are graniţe, culoare sau religie, ca şi iubirea. Parisul este asaltat din toate părţile, e ca un cristal în care se reflectă toate faţetele lui şi ale iubirii. Structura e de tip vagon, povestirile curg dintr-una într-alta, nu le leagă nici un semn sau comentator, ele fac parte din aceeaşi familie, deşi au stiluri diferite, specifice fiecărui realizator. Rezultă o călătorie sui generis.

Scanned with CamScanner

S-au adunat să ne dea acest regal cinematografic o seamă de cineaşti de primă mână, poate cei mai cotaţi ai momentului: Oliver Assayas (segmentul Quartier des Enfants Rouges), Frédéric Auburtin (Quartier Latin), Gurinder Chadha (Quais de Seine), Sylvain Chomet (Tour Eiffel), Ethan&Joel Coen (Tuileries), Isabel Coixet (Bastille), Wes Craven (Pčre-Lachaise), Alfonso Cuarón (Parc Monceau), Gérard depardieu (Quartier Latin), Christopher Doyle (Porte de Choisy), Richard LaGravenese (Pigalle), Vincenzo Natali (Quartier de la Madeleine), Alexander Payne (Arrondissement nr. 14), Bruno Podalydčs (Montmartre), Walter Salles (Loin du 16čme), Oliver Schmitz (Place des Fętes), Nobuhiro Suwa (Place des Victoires), Daniela Thomas (Loin du 16ème), Tom Tykwer (Faubourg Saint-Denis), Gus Van Sant (Le Marais).

Aşadar, o paletă internaţională de regizori, iar fiecare, ca într-o competiţie sui-generis, ca într-un test de admitere la Academia mondială de cinema, s-a străduit să fie cât mai ingenios, cât mai seducător, ca într-un joc din high life. La rândul lor, actorii realizează, în micile lor partituri, adevărate perle artistice, întrecându-se în subtilităţi, pentru a face din fiecare apariţie a lor un moment de neuitat. Să-i pomenim pe toţi: Florence Muller, Bruno Podalydčs, Led'la Bekhti, Cyril Descours, Marianne Faithfull, Elias McConnell, Gaspard Ulliel, Julie Bataille, Steve Buscemi, Axel Kiener, Frankie Pain, Catalina Sandino Moreno, Barbet Schroeder, Li Xin, Sergio Castellitto, Emilie Ohana, Miranda Richardson, Leonor Watling, Juliette Binoche, Martin Combes, Willem Dafoe, Hippolyte Girardot, Yolande Moreau, Paul Putner, Sara Martins, Nick Nolte, Ludivine Sagnier, Lionel Dray, Maggie Gyllenhaal, Joana Preiss, Seydou Boro, Fanny Ardant, Bob Hoskins, Wes Craven, Olga Kurylenko, Elijah Wood, Emily Mortimer, Alexander Payne.

Ei şi o întreagă armată de tehnicieni contribuie la realizarea acestui film minunat, **Paris, je t'aime**, o adevărată sărbătoare a spirtului, a ochiului, dar şi a sufletului, care nu ar fi existat dacă ideea lui Carné nu găsea şi un producător curajos (Emmanuel Benbihy), care să investească în ea, care să-i dea viaţă într-un mod unic, ideal, care se vede tot mai rar pe ecran: prin implicarea spectatorului, prin ideea genială de a lăsa povestirile neterminate, de a le sugera continuarea sau finalul, care se leagă în gândul spectatorului. Aici se împlineşte acea estetică numită de D.I. Suchianu povestea bis, povestea pe care spectatorul o adaugă poveştii propriu-zise de pe ecran, completând-o, făcând-o cu adevărat vie, de parcă el ar fi născocit-o.

Scanned with CamScanner

*

Surprinzător de uman, de cuceritor este şi filmul **Coeurs/ Inimi** (2006), semnat de unul din patriarhii cinematografiei mondiale, francezul Alain Resnais (n. 1922). Şi în acest film nu lipseşte spiritul cineastului din capodoperele sale, precum **Anul trecut la Marienbad** (1961), adică labirintul metafizic în care se mişcă personajele, deşi aici abordarea temei – singurătatea – se face din unghi comic. Desigur, e un umor amar, căci toate cele şase personaje ale filmului eşuează în dragoste, deşi o caută cu nesaţ. Filmul are o structură teatrală, personajele şi relaţiile dintre ele fiind prezentate în scene alternative, care acumulează treptat detalii ce rotunjesc povestea fiecăruia, deşi e vorba mai degrabă de trei cupluri şi de intersecţia lor: Daniel (Lambert Wilson) şi Nicole (Laura Morante), doi tineri logodiţi, aflaţi în căutarea unui apartament, se întâlnesc cu agentul imobiliar, Thierry (André Dussollier), a cărui nevastă tânără, Gaelle (Isabelle Carré), bate barurile de noapte în căutarea unui partener serios, în timp ce Therry vede casete porno oferite de colega sa de la agenţie, Charlotte (Sabine Azéma), care pozează în bigotă, dar în imaginile porno e chiar ea, aşa cum sugerează şi scena când îl agresează sexual pe invizibilul Arthur, bătrânul tată al lui Lionel (Pierre Arditi), un barman, cu o poveste nefericită, care o angajase pe Charlotte să aibă grijă de tatăl lui cât el se afla la serviciu, la barul unui hotel de patru stele, unde client permanent e Daniel, care îi devine confident. Lionel îi sugerează lui Daniel, când acesta îi mărturiseşte că relaţia lui cu Nicole scârţâie, să se despartă de ea o vreme şi să-şi caute altă parteneră, printr-un anunţ. Ceea ce şi face. Iar femeia care îi răspunde şi cu care se întâlneşte nu este alta decât Gaelle. Lucrurile se termină însă prost când Nicole vine la hotel chiar în intervalul când Daniel are întâlnire cu Gaelle.

Toate aceste încurcături, ca în comedia bulevardieră franceză, sunt tratate fie dramatic, fie mai ales comic, uneori un comic burlesc şi absurd, îngroşat până la caricatură. Dar aura rămâne melancolică, de compasiune pentru aceste fiinţe nefericite, mânate de instincte şi raţiuni neclare, uneori mistice, ca în cazul Charlottei, personajul cel mai complex, dedublat, care joacă la două capete, un personaj diabolic cu Biblia în mână. Subiectul este inspirat de piesa englezului Alan Ayckbourn, adaptată la peisajul parizian de către scenaristul Jean-Michel Ribes. Dar nici experienţa de viaţă a lui Resnais nu lipseşte, se vede din felul cum

Scanned with CamScanner

tratează problema bătrâneții, în cazul invizibilului Arthur, căruia nu-i auzim decât vocea (a lui Claude Rich).

Trecerile dintre scene sunt realizate prin același procedeu: ninsoarea. Aceste perdele de fulgi au și o amprentă de kitsh, de artificial. E o iarnă bogată în zăpadă și tot timpul ninge, iar într-una din scene, cea finală, dintre Charlotte și Lionel, zăpada cade chiar în casă, pe masă, unde mâinile lor încearcă să se atingă. Acest labirint uman pulsează, este asemenea inimilor care îl compun. Melancolicele povestioare, subțirele și uneori trase de păr, ar fi căzut în ridicol dacă ar fi avut un alt cârmaci. Dar Alain Resnais le ridică la spirit, le îmbracă într-o haină de un mare rafinament, prinzându-ne în joc ca într-o plasă de păianjen. Filmul său e de fapt un joc de-a dragostea sau de-a iluzia, așa cum se joacă Charlotte de-a diavolul și bunul Dumnezeu.

*

Tot un păienjeniș, dar de data aceasta mafiot, dezvoltă un alt film francez **Quelques jours en septembrie/ Câteva zile în septembrie** (2006), realizat de argentinianul Santiago Amigorena, care se brodește în jurul unui agent american al CIA, Elliott (Nick Nolte), care deține informații secrete prețioase despre viitorul apropiat al omenirii. Agentul dispare și el este căutat de fiica sa, Orlando (Sara Forestier), pe care o abandonase în urmă cu 10 ani, și de fiul său adoptiv, David (Tom Riley), împreună cu Irčne (Juliette Binoche), un agent francez care mai lucrase cu Elliott. Cu toții reușesc până la urmă să se întâlnească la Veneția, dar Elliott este împușcat de un psihopat ciudat, pe nume William Pound (John Turturro), care i-a urmărit tot timpul. Țesătura este specifică spionajului internațional, rețelei subterane, pline de mister și capcane, în care singura lumină este incestul dintre frate și soră.

Filmul se desfășoară pe durata primelor zece zile din septembrie 2001, ca să se termine pe 11 septembrie, cu imaginea apocaliptică a Turnurilor Gemene. Multe filme vor specula atacul terorist asupra New York-ului, pe fantezii care lasă să se înțeleagă că în spatele lui s-a aflat o întreagă rețea internațională de spionaj. Numai că Pound, psihopatul din film, deși musulman, este un ales, în tot ce face el cântă și recită versuri shakespeariene!

*

Al doilea film politic din selecție se numește **Indgenes** (2006) al francezului Rachid Bouchareb, în care se acuză atitudinea discriminatoare

Scanned with CamScanner

a Franței față de nord-africani, în general algerieni și marocani, care au luptat alături de ea în cel de-al doilea război mondial. Combatanții nord-africani, care consideră Franța patria lor pentru care își dau viața, sunt considerați soldați de mâna a doua, carne de tun, aruncați în primele rânduri ale bătăliilor. Filmul se concentrează pe câteva personaje principale, pe relația lor în fața războiului și a nedreptăților din interior, din interiorul armatei. Nu va supraviețui decât unul dintre ei, pe care, peste 60 de ani, îl vedem într-un cimitir al eroilor mângâind crucile foștilor săi camarazi. Acum aflăm că, succesiv, toate guvernele Franței au respins să acorde pensii urmașilor celor morți.

Dincolo de asta, filmul are un mesaj extrem de actual, căci și azi Franța îi discriminează pe nord-africani și alte minorități conlocuitoare. Regizorul, care, după nume, are și el o origine africană, pare însă să le spună guvernanților actuali: Iată cine suntem noi, iată din cine ne tragem noi! Respectați-ne, măcar pentru memoria celor care și-au vărsat sângele pentru Franța!

Parabola emigrantului

Cu filmul **Paradis în Vest** (2009), o producție Franța-Grecia-Italia, marele cineast Costa-Gavras dă o lovitură de grație mitologiei emigrației. În primul rând trebuie spus că traducerea românească a Andreei Puticiu e defectă, în original titlul filmului fiind **Eden à l'Ouest**, care are un sens ironic, Eden à la Vest, pe care îl păstrează traducerea italiană **Verso l'eden**, adică La Vest de Eden, dar și cea engleză **Eden is West**. Mai trebuie spus că titlul este o ironică referință la cartea lui John Steinbeck, **East of Eden**/ La est de Eden (1955), după care Elia Kazan a făcut o celebră ecranizare în același an. Și astfel de referințe culturale sunt la tot pasul în filmul lui Gavras. Dacă, începând cu **Emigrantul** lui Chaplin și cu alte sute de filme despre emigranți, Occidentul, în care includem și America, era văzut ca un El Dorado, ca paradisul emigranților, ca singura soluție de a evada dintr-un loc fără speranță, identificat adesea cu Estul, deși și în **Emigranții** suedezului Tröell găsim o asemenea lume marginală din care mulți vor să evadeze, iată că în filmul lui Gavras se închid toate porțile fericirii. Occidentul, care a dus o politică susținută de distrugere a Cortinei de Fier, făcând decenii la rând propaganda paradisului occidental sau american, ridică acum o Cortină de fier împotriva emigrației, își ia toate măsurile de a se proteja, trădând astfel

Scanned with CamScanner

cauza pentru care a pledat când a promis că dacă dispare comunismul, vine raiul pentru toți.

Ei bine, această promisiune se dovedește pe zi ce trece tot mai deșartă, occidentul se înarmează, dă cu flit iluziei emigrantului, îl hăituiește, îl căsăpește, îi face viața în paradis un calvar, îl omoară. Ce credeau visătorii, alde Goma et co., că, dacă o să piară comunismul, o să fie raiul pe pământ? Occidentul n-a făcut nimic pentru est, dimpotrivă, l-a folosit și l-a umilit. Comunismul a fost ticălos, dar nici Occidentul nu se dovedește mai presus. Costa-Gavras, unul dintre regizorii cei mai percutanți, un observator lucid al meandrelor istoriei, care a reflectat schimbările radicale din Europa, prin filme politice de referință, precum **Z**, **Stare de asediu** sau **Missing**, vine acum, la 76 de ani, cu experiența sa copleșitoare, și ne spune demitizator și ironic, așa cum sună o replică finală, că „numai un magician ar mai putea schimba ceva și salva lumea din impasul în care se află". Pare o replică ultimativă, fiindcă acest magician nu este mai breaz ca emigrantul clandestin Elias, eroul filmului, și el puțin magician, fiindcă întâmplător, când se afla la Eden Club, l-a ajutat pe un adevărat magician să-și prezinte numărul.

A fost primul contact al lui Elias cu o altă lume, după ce s-a trezit pe plaja acestui Eden, încercând să scape de poliția de coastă care îi urmărea pe aventurieri, pe cei care căutau să ajungă într-o lume mai bună. Filmul debutează cu imaginea clasică, fixată de Chaplin, în **Emigrantul** și **Goana după aur**, cu un vapor plin de emigranți. În ochii tuturor emigranților, care stau ca o turmă pe puntea vaselor înaintea debarcării, se citește speranța, paradisul mult visat. Așa se întâmplă și în **Emigranții** lui Jan Tröell, urmat de **Lumea nouă**, dar și în **Nașul** lui Coppola. Aici, în **La Vest de Eden**, emigranții sunt greci, estici în general, și, înainte de a fi transbordați pe un vapor mai mare, ei își rup actele, scrisorile, fotografiile, toate documentele care le-ar trăda identitatea și le aruncă în mare. Imaginea acestor documente rupte, care rămân în urma vaporului și plutesc pe suprafața apei, constituie un cadru antologic pentru filmografia emigrației.

De aici înainte, dacă vor ajunge în paradis, fugarii nu mai au nici o identitate. Dar pe la miezul nopții vaporul e descoperit de paza de coastă și atunci Elias și alți emigranți sar disperați în apă. Unii vor ajunge cu bine la mal, alții nu. Și prima imagine pe care o vede Elias după ce e lovit de o minge și se trezește, este aceea a unei femei goale, apoi a mai

Scanned with CamScanner

multor femei şi bărbaţi goi. Se afla pe plaja Edenului, a unui Club internaţional cu oaspeţi din toată lumea. Şi Elias încearcă să se descurce printre aceşti bogătani în stilul lui Alberto Sordi din filmul lui Luigi Zampa, **Frumos, onest, emigrat în Australia** (1971), dar îşi face apariţia poliţia care începe să caute intruşi, emigranţi scăpaţi de pe vapor. Din această clipă, cât durează povestea lungă a filmului, vedem spectacolul hăiturii lui Elias şi a altor emigranţi, implicit viaţa lor inumană printre străini. Filmul descrie această călătorie a lui Elias prin paradisul promis. E ca acel Ulise al lui Angelopoulos care călătoreşte nu în Balcanii cuprinşi de apocalips, ci într-un rai total ostil, în care nici femeile care îl iubesc nu-l pot salva de la prigoană. Ţinta lui este Parisul, fiindcă magicianul îi lăsase o carte de vizită, spunându-i că dacă ajunge acolo, să-l caute.

*

Lui Costa-Gavras nu-i scapă nici o nuanţă din soarta emigrantului, arzând toate etapele mitologiei create de literatura cinematografică, plină de urme emblematice, după cum le trădează chiar titlul filmelor, de la faimosul **Pâine şi ciocolată** la **Casa muncitoare merge în paradis**, care prezintă şi cauza emigrărilor. Zeci de alte filme importante, zguduitoare, precum **Teama ucide sufletul** al lui Fassbinder, **Spaniole la Paris** al lui Roberto Bodegas şi până la foarte recentele drame cu emigranţi, despre care am scris anterior, precum **Sindromul Babilon**, **Bastarzi în paradis**, **Un sărut tandru, Yes, Va curge sânge** sau filmele lui Fatih Akin, **Cu capul înainte** şi **De partea cealaltă**, conferă o imagine dramatică a lumii în care trăim, realitatea unui conflict între majoritari şi minoritari. Evident, Costa-Gavras, în acest **La Vest de Eden**, creează o parabolă a emigrantului, din care nu lipseşte, pe alocuri, umorul, ca în spectacolul Teatrului Abadia, **Arlechino, imigrant la doi stăpâni**, o adaptare după Goldoni. Însă lui Elias îi cade adesea masca. Şi vedem cum lacrimile i se împietresc. Visul emigrantului se loveşte de o realitate tot mai dură. Paradisul visat e ca o Fata morgana, căutătorii nimeresc alături, fie la est, fie la vest de Eden. Nici un emigrant n-a ajuns în Eden, iar cei mai mulţi, după ce îşi pierd identitatea, dispar.

De aceea, în acest drum spre *paraiso*, nu există decât drumul, un fel de pseudoparadis, unde nimeni nu mai este generos, primitor, nimeni nu-i mai spune emigrantului bun venit. Lumea occidentală s-a închis. Oamenii pe care îi întâlneşte Elias, pe drumurile italiene, germane, elveţiene sau franceze, îi sunt ostili. Parcă ţiganii se dovedesc mai inimoşi,

Scanned with CamScanner

salvându-l de la o urmărire. La tot pasul apar noi elemente care arată că Paradisul a adunat o uriaşă energie negativă împotriva emigranţilor. A dispărut orice urmă de toleranţă, ea a rămas doar în filmele romantice cu emigranţi. Acum dictează intoleranţa. Şi unde Elias găseşte de muncă, la o uzină de recondiţionat televizoare, de pildă, condiţiile de viaţă, tratamentul şi plata sunt mizere. Şi aşa cum îi spune un alt emigrat grec, care se întorcea de la Paris acasă, fiind mai sărac decât a plecat, la Paris şi nicăieri în Occident, pe unde a umblat el, nu se găseşte de lucru pentru emigranţi. Singura şansă rămâne să se întoarcă acasă, să muncească acolo, în ţara lui. Aici totul este o iluzie. Paradisul e numai pentru ei, pentru stăpâni, nu şi pentru ceilalţi.

Actorul Riccardo Scamarcio, care îl interpretează pe Elias, joacă ca o fiară hăituită. Mereu la pândă, gata s-o ia în orice clipă la fugă. Nu are nici o bocceluţă măcar, ca Charlot, e doar cu haina de pe el, care şi ea e de furat. Antologică e şi scena dintr-un dormitor când emigranţii, de diferite naţii, îşi fură hainele între ei. Bineînţeles şi banii. Tot ce au, e din furat. Şi toată goana nebună a lui Elias, unde duce? La Lido, pe Champes Elisee, să-l întâlnească pe marele magician, care nu poate face nimic nici pentru el, trăia făcând mici magii pentru copii, darămite să-l ajute pe Elias. Când îl vede pe elias, nici nu-l recunoaşte şi vrea să plece. Dar Elias îl ajunge din urmă şi-i spune că a făcut aşa cum i-a spus, „dacă vii la Paris, vino să mă vezi". Şi Magicianul îi spune, ei bine, m-ai văzut, acum vezi-ţi de drum, şi-i dă o baghetă de iluzionist. Cu bagheta reuşeşte să facă să sclipească fosforescent Turnul Effel, dar ea, bagheta, nu are nici o putere în faţa unei armate de poliţişti, înarmaţi până în dinţi, cu scuturi, care se pregăteşte de luptă. De lupta cu emigranţi ca el. Fiindcă imaginea Parisului, a străzilor şi a locurilor pe unde l-am văzut pe Elias umblând, arată ca un teren de luptă între poliţişti şi emigranţi. Evident, când îi vede pe scutieri, Elias o ia spre Turnul Effel, fiindcă e fosforescent, adică e mai aproape de imaginea visului său. Însă Elias este în orice clipă gata din nou de fugă.

De ce tace Lorna?

Filmul fraţilor Dardenne, **La silance de Lorna/ Tăcerea Lornei** (2008), a luat la Cannes, în 2008, premiul pentru scenariu. Motiv pentru care m-am şi grăbit să-l văd. Mărturisesc că şi pentru mine filmul este literatură, aşa cum era pentru D.I. Suchianu. Adică poveste. Esenţial pentru

Scanned with CamScanner

reuşita unui film este scenariul. Există printre actori o vorbă că ei, actorii, salvează şi un scenariu prost. Nu e adevărat. Salvează poate acoperişul casei, dar nu şi temelia. Temelia unui film este scenariul. Şi dacă un scenariu e prost, poate să joace în film şi mama lui Al Pacino sau a lui Florin Piersic, tot nu-l salvează. Fiindcă un scenariu bun îi dă şi actorului mare o partitură pe măsură şi filmul iese minunat. Dimpotrivă, aş îndrăzni să spun că un scenariu bun salvează şi un actor prost. Actorii din filmul fraţilor Jean-Pierre şi Luc Dardenne sunt modeşti, dar partiturile lor sunt atât de splendide încât ei aproape că nu trebuie să facă nimic, fiindcă personajele fac totul, personajele o iau înaintea actorilor şi ni se impun cu personalitatea lor. Rolul Lornei putea să-l joace orice actriţă cu o constituţie care exprimă o duritate învăluită în tăcere. Lorna (Arta Dobroshi) e o tânără albaneză, aflată în căutare disperată a unei vieţi mai bune în lumea occidentală. Cu ajutorul unui fel de peşte, pe nume Fabio, intră într-o căsătorie de conveniență cu un belgian (Jérémie Renier), dependent de droguri. Dacă el ar muri dintr-o supradoză – ceea ce e plauzibil – femeia şi-ar căpăta libertatea absolută şi peştele ar putea-o din nou „mărita". Însă în pofida unei voinţe îngenuncheate, narcomanul îşi doreşte să trăiască. Însăşi Lorna, dură cu el la început, i se dăruieşte şi luptă pentru a-l feri de un sfârşit tragic. Dar i-o iau înainte mafioţii. Lorna e pe rol de marfă, ea se vinde ca mireasă. Ea se află într-o reţea de traficanţi de identitate, Fabio şi Sokol, iubitul Lornei, care venise cu ea din Albania şi visau să-şi facă împreună un snack bar. Întâi devine soţia belgianului, ca să-l scape de boală şi chiar reuşeşte, dar traficanţii îi dau o supradoză şi-l omoară, fiindcă aveau nevoie de o Lorna văduvă şi cât mai repede, pentru a o căsători cu un rus.

În toate tranzacţiile Lorna tace. Tăcerea ei face parte din familia Electrei, a personajelor închise în ele, dârze, dar care clocesc ceva, care duc cu ele un mister. Ea acceptă supusă toate manipulările ca un obiect. Până când se hotărăşte să aibă şi viaţa ei personală. Şi spune că e însărcinată. Rusul nu vrea să audă de aşa ceva. Fabio îi aranjează repede un chiuretaj. Dar medicul le spune că nu e însărcinată. Lorna însă susţine contrariul. Se agaţă scai de acest lucru. Virtualul copil devine năluca sa. De aceea, mafioţii hotărăsc să scape de ea. Şi din acel moment Lorna începe să lupte pentru a-şi salva copilul, dat fiind că ea înţelege că traficanţii de carne vie vor s-o elimine. Ei o urcă într-o maşină şi îi spun că o expediază de unde a venit, în Albania. Dar pe drum, ea reuşeşte să scape,

Scanned with CamScanner

pierzându-se în desişul unei păduri, până dă peste o cabană, unde se ascunde şi plănuieşte să plece a doua zi.

Punctul cheie al scenariului este de a sparge tăcerea Lornei. Dacă tot timpul ea se comportă ca o mută, în momentul când începe să lupte pentru salvarea copilului său imaginar, apare vocea conştiinţei, Lorna începe să vorbească cu el, cu pruncul din pântec. Nu mai e singură, nu mai e un obiect, deodată are viaţa ei. De ce tace, în fond, Lorna? Tăcerea ei e acuzătoare pentru lumea în care trăieşte. Din momentul când hotărăşte să-şi apere dreptul la viaţă, ea iese din muţenie şi fraţii Dardenne au inventat un dialog al ei cu utopicul prunc, care ar fi rodul iubirii ei nu cu Sokol, ci cu... belgianul!

În Lorna sunt două fiinţe. Cea aflată pe post de carne vie, o ipostază care nu-i convine şi o face să se închidă în sine, şi cea care îşi visează să fie independentă, să aibă o afacere a ei, o familie, un copil. Finalul o prinde în ipostaza trecerii de la condiţia de prizonieră la aceea de om liber, de la fiinţa sălbăticită, prinsă într-o reţea ca o junglă, la condiţia de mamă, când, în casa din pădure, vorbeşte cu pruncul ei imaginar şi e hotărâtă să-l apere, să ia viaţa de la capăt. Fraţii Dardenne ne propun astfel o poveste bis, adică o poveste care se derulează în mintea noastră şi ne face să ne imaginăm un alt film, un alt scenariu, dacă ea va scăpa de urmăritori sau nu, dacă îşi va împlini visul sau nu. Ceea ce nu e puţin lucru, să vezi în acelaşi timp două filme, unul real şi altul imaginar, unul care a fost şi altul care e posibil să fie.

Un melo sofisticat

Piaţa românească e în continuare invadată de filmul american, care îşi impune noua sa reţetă de fericire, amestecul sui generis de hituri, gaguri, viteză, după tehnica videoclipului, vezi **Mamma Mia**, ca model, dar şi alţi sateliţi de acest soi, precum **Înşelat de Sarah Marshall** şi **Furutnă tropicală**, o parodie la filmele de război şi la cele cu retardaţi, film în regia lui Ben Sttiler şi a cărui acţiune e plasată, normal, în Vietnam – era şi timpul ca să se facă şi comedii pe această zonă tabu, conform unei dialectici a istoriei şi a spectacolului, care spune că după tragedie urmează comedie, ca la Shakespeare, că lumea vrea să se despartă de trecutul ei râzând, cum spunea Marx, chiar dacă pentru urmaşii victimelor pare şi chiar este o blasfemie, o crimă morală, dar asta e viaţa, asta e

Scanned with CamScanner

natura existenței, monstruoasă, urâtă, ucigașă, fără milă și recunoștință. În acest context, pare un accident un film franțuzesc, mult vorbit, teatral, inteligent, un melo sofisticat, precum **J'veux pas que tu t'en ailles**, tradus la noi simplu și direct: **Nu pleca!**, în regia lui Bernard Jeanjean.

Și aici avem o rețetă hollywoodiană, fiindcă drama se termină cu happy-end, dar premiza și conținutul e dramatic, fiindcă este vorba de cazul unui bărbat care află că soția sa îl înșeală. Dar bărbatul nu e ca Lucia di Lamermoor, care, aflând că iubitul a înșelat-o, a părăsit-o, înnebunește, apoi se sinucide. Nu mai vorbesc de cazurile apropiate de starea flamenco, pasională, care rezolvă o astfel de situație apelând la cuțit. Dimpotrivă, alții, francezii, de pildă, au o cu totul altă mentalitate... Unui toreador, ca Escamilio din **Carmen**, de pildă, îi este imposibil să se închipuie acționând asemenea lui Paul, personajul încornorat din filmul **J'veux pas que tu t'en ailles**, tradus la noi simplu și direct: **Nu pleca!** Paul (Richard Berry) este un psihoterapeut renumit și, ocupat cu atâtea ședințe de terapie, își cam neglijează soția, pe nume Carla (Judith Godreche), uită chiar de ziua aniversării nunții lor, nici măcar nu observă că ea e tot mai rece cu el și că nu-i mai leagă decât grija pentru Lukas, copilul lor.

Raphael (Julien Boisselier), unul dintre pacienții lui Paul, îi mărturisește că s-a îndrăgostit de o femeie măritată, îi dă tot felul de detalii, iar psihoterapeutul intră în panică, fiindcă nu trece mult până își dă seama că este vorba chiar de Carla. În loc să-și gonească pacientul, să-l apuce furia, să-i dea cu ceva în cap, Paul încearcă să-l manipuleze și să-și recucerească astfel soția. El va aplica un scenariu meticulos, pe baza informațiilor pe care le primește de la pacient, căutând să le folosească în favoarea sa. Astfel, dacă află că soția lui și amantul ei vor pleca în week-end, el se va grăbi să-și invite soția într-un week-end și mai spectaculos. Reface cu întârziere aniversarea nunții, dar toate aceste evenimente clonate ies rău, ies pe dos. Și totul se datorește coincidențelor. Restaurantul unde comandă masa aniversară este tocmai restaurantul lui Rafael, suficient ca acesta să știe cine este soțul Carlei, chiar propriul terapeut. Ciudat că nici Rafael nu se revoltă, dimpotrivă, și el îi va face jocul lui Paul.

Doi bărbați ca două cârpe, fiindcă ideea este că ultimul cuvânt îl are femeia, adică Carla, ea este cea care alege, care optează, care în final renunță la Rafael și alege să nu mai plece, să rămână lângă Paul și băiețelul lor. Această poveste este ca un joc matematic, în care se epuizează toate posibilitățile, ajungându-se la compromisul final, care

Scanned with CamScanner

este formula happy-end. Dacă se desfăşura ca o dramă, filmul era prost. Dacă e comedie, şi franţuzească pe deasupra, mai merge. Desigur, e de prevăzut această variantă, după calmul cu care Paul îi savurează lui Rafael toate detaliile relaţiei lui cu Carla, dar şi după lipsa lui de temperament, de îngheţare în fixuri, dat fiind că este terapeut. Dar ceea ce îi învaţă pe alţii să facă, iată că acum i se iveşte ocazia să aplice pe propria piele. El execută o autoterapie, din care deducem că totuşi viaţa nu-i ca în teorie, dovadă că Paul va acţiona stângaci, din greşeală în greşeală. Norocul lui e că ea, Carla, nu a avut nici o clipă intenţia să-l părăsească, acest duş rece, escapada ei cu Rafael, este un accident, având darul de a-şi trezi soţul, de a-l face să revină la forma care i-a apropiat pentru totdeauna în urmă cu şapte ani! Desigur, filmul e una, iar realitatea e cu mult mai dură, pentru că adulterul, ca şi părăsirea sunt practici curente, poate chiar o constantă în istoria omenirii.

O legumă

Ni s-a spus că selecţia din această ediţie 2010 a Festivalului Filmului European e cea mai bună, adică vom vedea numai filme de o valoare ridicată. Dar unele dintre filmele pe care le-am văzut m-au decepţionat profund, începând cu filmul unui monstru sacru, Alain Resnais, **Les Herbes folles/ Ierburi sălbatice** (2009), care este simbolic pentru nivelul la care a ajuns filmul Occidental, de o superficialitate greu de imaginat. E atât de plat şi de neinteresant încât această producţie nu poate fi pusă decât pe seama ramolismentului. Resnais e născut în 1922, deci are aproape 90 de ani! Ce-a mai rămas din cineastul care ne-a marcat tinereţea cu **Anul trecut la Marienbad** (1960), un reper al noului val francez? Doar istorie. Doar o nelinişte exprimată de mişcările ameţitoare ale aparatului de filmat. Şi poate o anume picturalitate, ecou vag al marilor sale filme despre Van Gogh, Gauguin, Picasso şi pictură în general. Mai lipsea ca **Les Herbes folles** să fi fost încununat cu Palme d'Or la Cannes, unde a participat în competiţia oficială! Nu era de mirare, dat fiind renumele regizorului şi evidentele jocuri de culise ale acestui festival, dovadă că a luat Premiul special al juriului.

Dar această operă e ca o legumă. Vedem aici cea mai clară dovadă că filmul îmbătrâneşte, că e fatalmente dependent de tehnică. Povestea începe promiţător. Un hoţ îi fură poşeta unei doamne, îi ia banii şi îi aruncă actele într-un garaj. Un bărbat, Georges (André Dussollier), găseşte

Scanned with CamScanner

portofelul lângă maşina sa. Şi se uită şi vede printre acte şi o legitimaţie de aviator, imaginându-şi că Marguerite (Sabine Azéma), persoana care a pierdut portofelul, este pilot. O caută la adresa ei pe Marguerite, n-o găseşte, apoi se duce şi predă actele la poliţie. Vrea totuşi să dezlege misterul şi începe să-i scrie scrisori speciale, care o determină şi pe ea să-l caute. Dar când el află că ea nu e pilot, ci stomatolog, o părăseşte. Atunci Marguerite se duce la aerodrom şi începe să reînveţe pilotajul practicat în tinereţe, pentru a-l cuceri pe Georges. Care în final acceptă să se urce în avionul pe care îl pilotează Marguerite. Totul e penibil, pe o structură narativă simplistă, constând dintr-o suită de anecdote, ca şi scena finală, când ea observă că el are fermoarul de la prohab deschis. Şi încă un amănunt semnificativ: Sabine Azéma este soţia lui Resnais, care a jucat şi în filmele anterioare, precum **On connait la chanson** (1997), alături de acelaşi André Dussollier.

Aşadar, un portofel pierdut şi găsit deschide uşa uneori romantice aventuri pentru Georges şi Marguerite, oameni trecuţi de a doua tinereţe. E povestea a două fiinţe ca două ierburi sălbatice, greu de unit, aşa cum demonstrează sursa literară, romanul lui Christian Gailly. Mă gândeam ce comedie ucigătoare ar fi scos de aici Woody Allen! Aşa, avem un film complet lipsit de şarm, implicit de audienţă!

Sânge şi confuzie

Cred că un film poate fi judecat şi după cum se organizează premiera lui, mai ales când este pus să deschidă un festival. E cazul filmului **Cendras et sang/ Cenuşă şi sânge** (2009), care marchează debutul în regie al actriţei Fanny Ardant, una dintre cele mai cunoscute şi iubite actriţe franceze în România, film care a fost programat să deschidă Festivalul Filmului Francez. Dar dacă vedetele grele ale filmului, Olga Tudorache şi Ion Besoiu, au fost prezente în sală la 19, când era anunţată ora premierei, de ce Denis Soriot, un domn burtos, directorul Institutului Francez, organizatorul principal al festivalului, şi Tudor Giurgiu, ca producător al filmului de gală, au urcat la 19, 45 pe scenă? Nu e glumă, 45 de minute întârziere este ceva impardonabil, dovadă că nesimţiţii, printre care şi Laurenţiu Bretan, un băgător de seamă al festivalului, impasibil la fluierăturile spectatorilor, nici nu şi-au cerut scuze unei săi pline care aştepta proiecţia. Cineva de lângă mine chiar a spus: Oare aşa făcea Fanny Ardant şi la

Scanned with CamScanner

filmări, întârzia 45 de minute? Eu cred că da. Fiindcă filmul arată că actrița nu și-a făcut bine lecțiile. Ea a citit tot atât de prost mitologia națională, precum regizorul filmului **Katalin Varga**, ambele produse de Giurgiu. De mult nu am mai văzut un film în care confuzia din capul realizatorului să se vadă atât de clar, în pofida eforturilor operatorului, actorilor sau monteurului de a salva filmul. Mi-e imposibil să dau vreo explicație de ce tot ce se întâmplă în **Cendras et sang** pare o dramă musulmană, legată de complicațiile rubedeniale care au declanșat conflictele interminabile dintre musulmani, în timp ce banda sonoră se derulează în limba franceză și română, plus cântece țigănești! La un moment dat, eram tentat să o compar pe actrița evreică Ronit Elkabetz, foarte frumoasă, cu Irene Papas. Credeam că sunt în lumea atrizilor, că asist la o versiune modernă a tragediei **Electra**. Apoi mi-a venit în minte povestea lui Eminescu cu Sarmis și Brigbel din poema **Gemenii**. M-am gândit la **Baltagul**, la **Miorița**, la posibile variante actuale ale lor. Dar lucrurile se clarifică dacă aflăm că filmul pornește de la povestirea **Eschil sau marele perdant** (1985) al lui Ismail Kadare, cunoscutul scriitor albanez. Evident, acolo suntem în plină tradiție musulmană, deși personajele și mediul în care se petrece acțiunea par extrase din viața unor oieri greci (la Ardant, români). Evident, în nuvela lui Kadare toate lucrurile au o logică, se explică filiațiile, încurcăturile rubedeniale, avem o analiză a faptelor, pe când aici greșeala regizoarei a fost că a vrut să spună tot și s-a rezumat doar la a enunța faptele, cu alte cuvinte, la a expedia resortul lor intim. Când Vitoria Lipan săvârșește actul ei de dreptate, Sadoveanu ne explică gestul său în sute de pagini. Aici clar nu este decât faptul că Judith, cu o figură malefică, prevestitoare, își crește singură cei trei copii, Pashko (Abraham Belaga), Ismael (Marc Ruchmann) și Mira (Claire Bouanich), iar după uciderea soțului ei (unde?, cum?, nu știm), revine în satul natal, la fratele ei Anton (Andrei Finți), unde, prin comportarea ei și a copiilor săi, reînvie vechi tensiuni tribale, între familii rivale, cum par și cei foarte înrudiți, precum familiile lui Timos (Ion Besoiu) și Venera (Olga Tudorache), și adevărații rivali, familia Drinilor, în frunte cu capul ei (Vlad Rădescu), care e totuși episodică. Aici îl întâlnim și pe Samir (Răzvan Vasilescu), care nu știm ce hram poartă, fiindcă pare un violonist ratat, cântă tot timpul la vioară, dar pornit să-și bată nevasta, Ilaria (Mădălina Constantin), o femeie foarte frumoasă, care cochetează cu Ismael.

Scanned with CamScanner

Conflictele însă sunt artificiale şi moartea lui Slator (Ion Cosma) are o explicaţie puerilă, oferită de Louppos (Tudor Istodor), un personaj care „joacă" răzbunarea, fără să înţeleagă nici el de ce o face. Ura dintre el şi cei doi gemeni ai lui Timos este absurdă, neverosimilă. De fapt, tot filmul e construit pe acest conflict artificial dintre două clanuri de oieri! Plus că efortul regizoarei este de a învia anumite ritualuri, care nu mai au nici un înţeles. Conflictele ancestrale dintre familiile din film, moartea unora, datorată unui fel de blestem al sângelui, tot felul de întâmplări la limita mitologicului, stau sub semnul sângelui, al cuţitului, ca în flamenco spaniol, al vendetei greu de admis la o generaţie care are alte idealuri decât cele ale înaintaşilor, un Louppos părând total anacronic. Toţi vor sânge! Referirea la cenuşă nu e clară. Cât de departe suntem faţă de un film ca **Cenuşă şi diamant** al lui Wajda! De fapt, sunt numeroase fire în film, fiecare personaj e ca începutul unui roman, dar toate urzelile se destramă înainte de avea strălucirea pânzei. Olga Tudorache joacă un fel de Bernarda, personajul lui Lorca, iar Ion Besoiu nu prea ştie ce joacă, joacă şah cu nepoata lui, Mira, o fetiţă surdă, superdotată însă, care îi cedează partidele. Încercarea unor oameni ai lui Slator de a o viola declanşează toată tragedia finală, care se termină cu înfrăţirea dintre Louppos şi celălalt frate geamăn, Ramian (Andrei Araditz), rămas în viaţă. Aşa a hotărât Timos. Finalul o surprinde pe Judith în postură de vrăjitoare, de Phytie, înconjurată de lupii ancestrali ai locului.

Un Palme d'Or antimusulman

Singurul lucru bun din ultimul film, superpremiat, al regizorului francez Jacques Audiard este că l-a intitulat **Une prophète** (2009), şi nu *Le prophète*, fiindcă Profetul este numai Mahomed şi în film există o secvenţă în acest sens, când un gangster musulman îl numeşte în derâdere pe eroul filmului, Malik, un alt criminal arab, numindu-l „un profet", deosebindu-l de Mahomed, care ar fi recitat după cum i-a dictat Dumnezeu (corect era să spună Allah). Da, Mahomed a recitat, dar Malik nu are nimic în comun cu profetul, decât poate că este şi el analfabet, în rest nu face decât să execute poruncile criminale ale unui capo mafioso, trăgându-se de şireturi cu toţi banditii, de orice culoare. Şi în film există o amestecătură de sensuri, de religii, de simboluri, de idei, că numai un francez putea născoci aşa ceva. El a inventat o poveste cu puşcăriaşi, aflaţi într-o închisoare de

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Scanned with CamScanner

invidiat, ca într-un campus, cu condiții de învățătură, cu televizor și DVD, cu prostituate la discreție, ca și paza, care e la discreția pușcăriașilor, fiindcă ei fac legea, ies din închisoare când vor și fac în afara ei afacerile pe care le doresc! Precum Ryad (Adel Bencherif), prietenul lui Malik, care iese și intră în închisoare când vrea regizorul. Audiard nu are respect față de nici o realitate, nici față de logică. Poate doar față de clișee. Căci filmul său este plin de clișee americane, începând chiar cu vârful piramidei, unde se află un corsican, César Luciani (Niels Arestrup), acel capo mafioso de care vorbeam, care face afacerile din închisoare, are hoteluri, bani, tot ce vrea, iar oamenilor lui le aranjează eliberarea, fără ca el să vrea să plece din închisoare, unde se simte mai bine ca acasă. César e creat a priori, conduce și controlează totul, fiindcă așa trebuie să fie într-un film cu pușcăriași. El e Allah. Și, normal, trebuie să-și facă toate jocurile prin mijlocirea unui „profet" nemilos, care nu gândește decât cu „ouăle", cum i se și spune. Acesta este un tânăr de 19 ani, Malik El Djebena (Tahar Rahim), abia intrat la pușcărie, fiind închis pentru că a bătut niște polițiști, dar căruia nu i se întâmplă nimic când ucide în închisoare și în afara ei. Ca, la sfârșit, să fie eliberat pentru bună purtare! Adică cei care conduc închisoarea se fac că nu văd aceste crime, ba le tolerează, fiindcă sunt cumpărați de César et co. Apoi Audiard mai preia un clișeu flagrant. Malik, deși arab, își face debutul în închisoare ucigând cu o lamă un musulman, pe Reyeb (Hichem Yacoubi), la porunca lui César, iar victima va apare mereu în carcera sa, discută cu ea, îl urmărește ce face, exact ca în filmul lui Bruce Evans **Mr. Brooks**, cu Kevin Costner în rolul principal, dublat mereu de îngerul său păzitor (William Hurt). Actorul Tahar Rahim aduce în anumite situații cu fotbalistul Ronaldo, emanând o mare doză de înfumurare cu parfum de brutalitate și primitivism, dar învață repede corsicana, jonglând cu araba și franceza, deși nu știa să scrie și să citească! Important este chipul lui Malik. Pe fața lui se văd mereu urme de răni sau de sânge, e tot timpul încruntat, cu o față bestială, ca un animal de pradă, gata să ucidă, fără milă, fără pic de umanitate, doar o singură dată surâde într-o peliculă de 150 de minute, când zboară cu avionul! Nemaivorbind că e pe rol de cafegiu, având continuu o țigară de haşiş în colțul gurii. Frumos portret al unui „profet"! Unde au acești indivizi libertate mai mare dacă nu în închisoarea imaginată de Audiard?!

Ai sentimentul că regizorul se adresează numai unor spectatori involuați. Și alte clișee sunt greu de acceptat, precum cel legat tot de

Scanned with CamScanner

personajul principal, care vine de niciunde, deşi îşi aduce aminte că a fost crescut la orfelinat, dar în închisoare îşi descoperă nu numai identitatea musulmană, ci îşi cucereşte şi autonomia, ba chiar în final îşi impune şi autoritatea (de criminal)! Apoi cinematograful mondial, cel american în special, e saturat de acest subiect cu închisori, cu false tensiuni între puşcăriaşi, cu false confruntări între diverse clanuri! Fiindcă totul e deja vu, Audiard nu avea de ales decât o cale, să facă lucrurile să nu semene cu nimic din ce-a mai fost.

*

Şi este cât se poate de vizibil că Jacques Audiard încearcă pe toate căile, se zbate chiar, ca filmul său, **Une prophète**, să nu semene cu nici unul dintre filmele cu puşcăriaşi făcute până acum. Nu numai că nu reuşeşte această performanţă, dar face un fel de montaj dadaist, totul e făcut varză, devine confuz, cu personaje şi situaţii neconvingătoare, la limita penibilului. Ameţeală de tăieturi, tipică pentru cei care nu au nimic de spus. Fiindcă este cât se poate de evident că acest film nu are nici un Dumnezeu, nici o idee clară, nici un mesaj. Iar dacă are vreun mesaj, acesta este antimusulman. Dar te întrebi, în ce scop? Suntem doar într-un spaţiu cultural, suntem îl lumea artei, unde tronează şi trofeul Palme d'Or! Mai mult, acest film cu şi despre monştri inventaţi, are la bază un scenariu original scris de un arab, Abdel Raouf Dafri, şi prelucrat de regizor, fără nici o emoţie estetică însă. Şi acest produs, în asemenea hal altoit, ajunge totuşi să ia Marele Premiu la Cannes! Încă un motiv pentru a nu mai lua în serios acest festival. Normal, **Une prophète** a luat şi alte premii occidentale, fiindcă este categoric un film antimusulman, de fapt o batjocură inconştientă la adresa musulmanilor. Un fel de imixtiune în profeţiile coranice, după modelul „Versetelor satanice"! De ce? Qui prodest?

Şi confuzia atinge paroxismul atunci când Malik îşi oferă câştigul dintr-o afacere cu droguri unui imam, unei moschei, jignindu-i pe musulmani, atât pe cei din afară, cât şi pe cei din închisoare, fiindcă e vorba de bani murdari, şi religia musulmană nu acceptată un asemenea dar! Ca apoi să nu mai înţelegem nimic, căci, deodată, vedem cum musulmanii din închisoare îi asigură lui Malik protecţie, ceea ce înseamnă că i-au acceptat draul, deşi murdar. Când César, în curtea închisorii, vine spre Malik, aflat acum în tabăra adversă, să-i ceară explicaţii legate de ultimul asasinat comandat, de lichidare a mafiei italiene, musulmanii îi ies în faţă şi îl „aranjează". Rolurile s-au inversat. Totul este făcut fără logică,

Scanned with CamScanner

ambiguu, ca şi viaţa criminalilor, desigur, dar în artă un principiu se referă la logică. Orice viziune estetică, spunea Kant, trebuie să aibă la bază gândirea logică. Dacă la celelalte capitole, distribuţie, muzică, decor etc., Audiard stă foarte bine, rămâne repetent la logică. Apoi confuzia e menţinută şi la nivel rasial şi religios. Până la un punct, pare un film în favoarea musulmanilor, nedreptăţiţi în închisori şi în afara lor. Dar viziunea asupra acestei comunităţi este criminală. Ei nu sunt mai prejos decât cei care îi ucid. Însuşi eroul este o astfel de monstruozitate. E un film cu şi despre monstruozităţi criminale. O viziune greu de acceptat. Cel puţin de către musulmani. Am citit două cărţi de bază pentru a înţelege mai bine islamul. Ele se numesc **Islamul şi celălalt** de dr. Muhammed Amarah şi **Particularităţi uimitoare ale civilizaţiei islamice** de Mustafa Sabaayi. Mi-e greu să cred că în lumina acestor cărţi, a islamului în general, un astfel de film ar fi acceptabil. În care protagonistul, deşi ucigaş în serie, este construit în aşa fel încât să-l simpatizeze, ca pe eroii western, cu toate că el nu ştie altceva să facă, ucide în neştire, ca un robot, fără să înţeleagă nimic, de ce o face, ucide şi musulmani, şi corsocani, şi italieni, tot ce i se cere, pentru un scop, pentru a prelua el puterea, fiindcă se simte bine când merge cu avionul, cu care până atunci nu fusese niciodată. Ce fel de profet este acesta? E bine să ucizi, să ai bani, să călătoreşti, să fii liber, să fii un gunoi, dar să ai de toate! Ba, la ieşirea din închisoare, să o ai şi pe nevasta prietenului tău, Ryad, venită să te aştepte cu un copil în braţe! E o întreagă poveste şi cu boala lui Ryad, cu familia lui, pe care i-o încredinţează lui Malik! Dar cel mai evident fapt din film pentru a ne convinge că ne aflăm în faţa unei viziuni ironice, cu o adresă precisă la ideea de „profet" şi „profeţie", căci nimic nu se întâmplă în acest sens, Malik fiind incapabil de aşa ceva, şi nici nu trăieşte într-o oază, precum ciobanii pe munte sau copiii de la Fatima, care au avut revelaţia Maicii Domnului, este faptul că genericul final este însoţit de melodia lui Kurt Weill din **Opera de trei parale** de Brecht, melodie cântată în engleză şi care se referă la soarta lui Mackie Şiş. Deci Malik este clar un fel de Mackie Şiş, bun de spânzurătoare.

Dacă filmul lui Amenábar, **Agora**, analizat anterior, arată natura intolerantă şi violentă a creştinismului, fiind un exemplu oferit chiar de un creştin pentru această demonstraţie, adică este un film anticreştin, iată că acum, dacă acceptăm viziunea lui Jacques Audiard din **Une prophčte** (2009), implicit textul scris de scenaristul arab (încununat

Scanned with CamScanner

deja cu un premiu César!), avem pe piață și un film antimusulman, deși eroul, un tânăr arab care face o serie de crime, una mai odioasă decât alta, e considerat de către cei din tagma lui un profet! Și filmul a luat Palme d'Or la Cannes. Încurcate mai sunt căile Domnului!

Fantoma lui Polanski

M-am dus cu o curiozitate îndreptățită, ca mai toți spectatorii, la filmul franco-germano-englez **The Ghost Writer** (2010), dat fiind persecutarea silită din ultimii ani, când n-a putut să realizeze nici un film, a regizorului Roman Polanski, acuzat, închis, urmărit, izolat, cu domiciliu forțat etc. Născut la Paris, dar din părinți evrei polonezi (Liebling), cu o copilărie și cu studii în Polonia, foarte atașat școlii poloneze de film, căreia i-a dăruit filme de referință, precum **Cuțitul în apă** (1962), Polanski a marcat prin câteva filme absolut originale (**Repulsion**, **Rosemary's Baby**, **Cul-de-sac**, **Macbeth**, **Chinatown**, **Tess**, **The Pianist** sau **Oliver Twist**) istoria filmului, plus ca actor, scenarist sau producător, dar a fost, din păcate, și o ființă coruptibilă, cel puțin pe pământ american, de aceea ultimul său film este o subtilă ironie la adresa Americii, țară obsedată de terorism. Atât de obsedată încât, așa cum spune personajul-cheie al acestui film, Adam Lang, un fost prim-ministru britanic, cei care luptă pentru democrație sunt considerați teroriști, iar adevărații teroriști sunt protejați. Pentru a face o judecată despre mafia terorii, despre implicațiile politice ale spionajului și siguranței, Polanski a ales un subiect cu totul original, neabordat până acum, pornind de la romanul omonim al lui Robert Harris: memoriile unui fost prim-ministru, care trebuie revăzute de un scriitor autentic, pentru a fi publicate. Foarte multe cărți ale oamenilor de vază au astfel de făcători din umbră, numiți „negri". E greu de înțeles de ce filmul, vorbit în engleză, a fost impus pe piață cu titlul **Marioneta**, total greșit, pentru că Ghost, personajul lui Ewan McGregor, nu este o marionetă, dimpotrivă, este un om de acțiune, un profesionist, care e departe de a fi manevrat, mișcat din umbră, ca o marionetă. El este o fantomă, care poate pătrunde unde nu bănuiești, care descoperă o față ascunsă a lucrurilor, incredibilă, și anume că atât Lang (Pierce Brosnan), cât și Ruth (Olivia Williams), frumoasa lui soție, au fost agenți CIA. Mai corect ar fi fost titlul „Scriitorul din umbră", așa cum își spune adesea chiar personajul, sau chiar „Negrul", fiindcă toată lumea știe ce este un „negru".

Scanned with CamScanner

Deci Ghost, cum este numit scriitorul în distribuția filmului, este angajat să scrie memoriile fostului prim-ministru, un politician mult controversat. Metoda sunt interviurile incomode, pe care apoi el, scriitorul le transformă în proză şi le leagă între ele. Pe parcurs, Ghost descoperă secrete explozive din trecutul lui Lang, ajungând să fie vânat pentru că ştie prea multe. Acest scriitor este ales de editură, după ce predecesorul său a fost găsit mort. El simte că ceva nu e în regulă încă din primul moment când acceptă să scrie autobiografia lui Adam Lang. Este dus în miez de iarnă pe o insulă, undeva pe Coasta de Est a Americii, unde urmează să lucreze închis într-o superbă casă izolată împreună cu Lang, cu frumoasa lui soție şi muză politică, Ruth, cu şefa lui de staff şi amantă (Kim Catrall), bine păziți şi înconjurați de bodyguarzi şi o echipă restrânsă de membri ai staff-ului său. După alura ei misterioasă, ne dăm repede seama că Ruth este o dedublată, care nu se dă în lături să se culce cu Ghost, aşa cum făcuse şi cu celălalt scriitor, omorât, poate ca o răzbunare la adresa lui Lang, care o neglija, fiindcă avea o amantă.

La puțin timp după ce Ghost soseşte pe insulă, un fost şef de cabinet îl acuză pe Lang că a autorizat arestarea unor suspecți de terorism şi i-a predat către serviciile CIA., pentru a fi torturați, ceea ce constituie o crimă de război. El se disculpă, dar deja controversa atrage pe insulă reporteri şi protestatari, care tulbură liniştea luxoasei vile. Întâmplător, Ghost descoperă pe fundul unui sertar câteva documente ascunse de predecesorul său, care murise într-un mod suspect, ba Gost află că a fost ucis de un prieten din tinerețe al lui Lang (Tom Wilkinson), tot unealtă CIA, care îl pune sub urmărire şi pe el, pe Ghost. Din momentul când are aceste documente, în primul rând fotografii demascatoare, Ghost se implică în dedesubturile acestei poveşti urâte, descoperind în trecutul charismaticului politician fapte tot mai şocante. Altfel nici nu se explică de ce el, după ce a dominat viața politică britanică mulți ani, este „găzduit" pe o insulă americană! Acțiunea lui Ghost este oprită doar de uciderea lui Lang, împuşcat când cobora din avion, însă Ghost, la lansarea cărții pe care o terminase din umbră, îi transmite lui Ruth, în timp ce ea o prezenta, un bilet în care îi demonstrează că şi ea fusese agent CIA. Aceste amănunte Ghost le descoperă în ultimul moment în memoriile lăsate de Lang. Acest lucru îi va fi însă fatal, fiindcă, ieşind de la lansare, Ghost este lovit de o maşină neagră ce venea spre el cu viteză. Foile manuscrisului pe care îl avea sub braț umple imaginea finalului acestui film înşelător, mistificator,

Scanned with CamScanner

bine tras de sfori de Polanski. Care realizează în fond un film adevărat, cu o mare doză de ambiguitate şi mister, ceea ce îl face să fie un fals film politic, ca şi un fals thriller. Este ca un joc de-a fantoma, de-a mijloacele de expresie fantomatice. Fiindcă în această lume alunecătoare nimic nu este ceea ce pare, precum este Ruth, de pildă, care îşi trădează soţul şi politic, şi sexual. Toţi par în regulă, cu o faţă smile, dar dincolo de cortină se dovedesc nişte unelte ale diavolului. Multe imagini au această amprentă demonică, diabolică. Fiindcă însuşi subiectul abordat are o marjă largă de dezvăluiri, multe piste adevărate şi false, un subtil decor transparent, fantomatic, felul cum este montat, „şovăielnic", trădează această cheie poliţistă, fantoma însăşi fiind pe rol de detectiv, care va reuşi să descopere o întreagă reţea criminală în jurul lui Lang. Toată această scufundare în trecutul uni politician devine o poveste cu suspans, un film de acţiune, cu un personaj foarte original, jucat pe măsură, cu un firesc dezarmant, de actorul Ewan McGregor, noncomformist în gândire şi purtări, extrem de liber, cu o personalitate aparte, pe care o imprimă în mod profund întregului film.

Viaţa ca un cabaret burlesc

Ca şi subiectul său, filmul lui Mathieu Amalric **Tournée/ Turneu** (2009) este curat cabotinesc, un cabotinism de calitate însă, dovadă că autorul a obţinut pe merit la Cannes premiul pentru regie şi premiul Fipresci. Subiectul e senzaţional. Este vorba de un gen de spectacol practicat de o trupă de cabaret din America, „New Burlesque", care îmbină striptease-ul classic cu dansul modern, cu mini-drame teatrale şi comedia burlescă. Seamănă cu numerele de circ. Şi e mai apropiat de stilul cabaretului german. Totul este îngroşat şi la limita vulgarului, mai ales că protagonistele sunt nişte femei puternice, de diferite vârste şi rase. Deşi genul este practicat şi de vedete precum Christina Aguilera. Amalric a avut însă ideea să învie pe ecran câteva nume celebre în acest domeniu: Mimi Le Meaux, Kitten on the Keys, Evie Lovelle şi Roky Roulette. Ele sunt interpretate de actriţele franceze Miranda Colclasure, Suzanne Ramsey, Angela de Lorenzo, Alexander Craven, la care se adaugă vedete actuale de new-burlesque, Dirty Martini şi Julie Atlas Muz, care în film se joacă pe sine. E uluitor. Prin ce? Artistele din trupă nu sunt femei suple şi tinere ca eroina pe care o joacă Liza Minelli în

Scanned with CamScanner

Cabaret, ci sunt grase şi bătrâioare, dar reuşesc să devină fascinante. Ideea de baza este: *„Să înveţi să-ţi iubeşti trupul"*. E teribil, fiindcă trupul acestor femei nu e de iubit, unele sunt obeze sau muşchiuloase, parcă ar fi halterofile, dar, prin ceea ce fac, ele întrec orice aşteptări, fiindcă reuşesc să-şi iubească trupul şi să ne cucerească. Aşa cum ne cucereşte şi producătorul lor, Joachim, jucat chiar de actorul-regizor Mathieu Amalric.

Într-un fel, filmul are două poveşti, care se suprapun, povestea lui Joachim şi povestea stripteuselor. Joachim a fost un om de televiziune în Paris, a lucrat cu mai multe vedete şi producători, inclusiv cu fratele lui, dar a reuşit să se îndatoreze, să-şi transforme viaţa în calvar, şi atunci a fugit, a lăsat în urmă soţia şi cei doi băieţi şi a plecat în America. Aici a reuşit să intre în graţiile unei extravagante trupe de striptease, apoi să le convingă pe artiste să accepte un turneu în Franţa, pe care l-a aranjat el în câteva oraşe, mai mult porturi, de la Le Havre la Toulouse, mai puţin Parisul, unde avea toate porţile închise.

Filmul este povestea acestui turneu, în care fiecare membră a trupei îşi joacă propriul rol, propriul număr, aşa cum şi Joachim, în paralel, îşi joacă propriul rol, adică revine la Paris, caută o sală unde să joace trupa sa, dar nu găseşte, vechile răni se deschid, are un conflict brutal cu fratele său, îşi regăseşte soţia în spital, iar copiii la limita unor apucături disperate (droguri, jocuri de noroc), ca să ajungă din nou în sânul trupei şi să-şi dea seama că viaţa lui e aici, în singurătatea acestei vieţi nesigure, mereu pe drumuri, fără nici o certitudine.

Într-un fel, **Tournée** conţine o serie de confesiuni, culminând cu cele finale, în care şi stripteusele spun că nu le-a mai rămas decât oglinda în care se privesc. Dincolo de spectacolul pe care îl oferă aceste personaje, supranumite „scandaloasele", filmul are marea calitate că încearcă să pătrundă în culisele acestei trupe, acestui gen de spectacol, cu multe elemente neconvenţionale, de improvizaţie, să redea o felie din viaţa unor femei care riscă la tot pasul să se expună, să trăiască o realitate marginală, cu puţine satisfacţii umane. Ele n-au familie, n-au prieteni, n-au nimic. Stau la mila unui producător şi el falit, fără o situaţie sigură, mereu pe drumuri, alungat din ţara sa de baştină. Condiţia persnajului e bine definită prin gestul său de a-şi îndesa buzunarele cu bomboane pe care le tot ia de la recepţia hotelurilor. Şi mai are un tic, le cere recepţionerilor să lase muzica mai încet! Sunt momente de adevăr amar, mai ales când vedem

Scanned with CamScanner

că spectatorii gustă cu entuziasm acest gen de spectacol, iar o spectatoare, casieră la un supermarket, face o criză când Joachim nu stă să-i arate ce ştie ea să facă, ce a învăţat de la spectacolul lor, pe care îl văzuse cu o seară înainte. Sunt multe scene de autentică trăire, mai ales cele care dau impresia de improvizaţie, de spontaneitate.

Atmosfera generală, montajul şi maniera în care este jucat **Tournée** sunt tipic franţuzeşti, adică filmul are o nebunie de limbaj şi de situaţii care ne amintesc de comediile unui Pierre Richard. Ori aici nu prea se sudează cu genul de spectacol practicat de americance, aici e falia cu acest gen de spectacol „New Burlesque". Care este încă un vis pentru creatorii noştri, dar nu este exclus ca mâine să prindă viaţă şi pe scenele sau în cabaretele din România. Nu e departe de tendinţa spre manelism a culturii noastre, create de televiziuni şi gustate de spectatori neinstruiţi. Şi să ne gândim că e o şansă pentru multe actriţe care şi-au pierdut de mult silueta, de la Florina Cercel sau Draga Olteanu până la mai tinerele Cezara Dafinescu sau Diana Dumbravă. Ce să mai spunem de Anca Pandrea, care deja s-a dezgolit de-a dreptul burlesque, sărind peste „new" sau „non-burlesque". Le avertizăm însă pe amatoare că acest gen este extrem de dificil, presupune un înalt profesionalism de ordin atletic şi actoricesc.

Perversiunea vine de la Cannes!

Mi-e greu să-mi imaginez cum pot defila alde Thierry Frémaux, directorul de la Cannes, cu trena lui de mungii care mungesc de se spetesc, prezentându-se în faţa cinefililor bucureşteni cu un film schizoid ca **Soudain le vide/ Enter the Void** (2009), dacă nu ar fi şi ei schizoizi! Mie îmi plac sminteniile, ba am scris şi o carte în care arăt că sminteala creatoare e însăşi natura artei. Da, dar a ne oferi drept artă un film de categoria C, adică pornografic, e o ruşine de la cap la coadă, chiar că te apucă „deodată vidul", cum sună în româneşte titlul acestui film cu perversiuni sexuale şi cu bestiare de drogaţi, o schizofrenie în toată regula, departe de a ne convinge că regizorul Gaspar Noé e „fascinant de experienţele umane în apropierea morţii". Atunci ce mai e un film precum **Camino?** Probabil că aşa trăiesc aceşti „profesori" de la Cannes apropierea morţii, prin perversiuni sexuale! Că regizorul acestui film, Garspar Noe, născut în 1963 în Argentina, nu e întreg la minte, un obsedat sexual, se vede prin respingerea filmului de către public. A investit 13 milioane de euro în el şi nu a recuperat

Scanned with CamScanner

în 6 luni decât 13 mii de dolari! Adică are un box-office mort. Lumea iese din sală şi vomită la un asemenea film. Se ştie ce scandal a generat şi precedenta sa „creaţie", **Irréversible** (2002), tot o latrină de sex şi viol! Probabil că orice emană mintea acestui bolnav, produce dezgust. Şi când te gândeşti că totuşi găseşte finanţatori pentru aberaţiile lui falimentare! Dar mai găseşte şi fremoi care mungesc pentru el, îl promovează, fac masterclass, emisiuni TV etc. Cu nebunii te pui? Ei sunt periculoşi, fiindcă fac să dispară graniţa dintre sminteala patologică, boala fizică, reală, şi sminteala creatoare, cu care ne copleşeşte de fericire un Don Quijote, bunăoară.

Timp de aproape trei ore vedem o imagine numai din flesh-uri, filmări numai din mână, tremurate, toate neprofesioniste, handicapate, un tremur continuu al imaginii, cu reluări obsedante şi cu focalizări numai pe surse de lumină, să ne creeze chipurile senzaţia că în aer, în jur, pretutindeni, e sufletul celui ucis de poliţie, traficantul de droguri Oscar (Nathaniel Brown). Şi ca şi cum acest bombardament schizoid nu era suficient, a mai adăugat şi efecte speciale cu particule de laborator, un fel de invazie de molecule, care se convertesc într-un făt, fiindcă scena şoc a filmului este un chiuretaj real, cu filmarea resturilor scoase dintr-o femeie, eroina filmului, Linda (Paz de la Huerta). Iar ca să ne omoare de tot, marele Gaspar îl filmează pe Oscar numai în amorsă, adică numai din spate, o metodă clasică de redare a unghiului subiectiv. E ridicol chinul regizorului de a o face şi pe operatorul, şi pe monteurul, fiindcă, vă daţi seama, nici un profesionist n-ar accepta să colaboreze la astfel de schizofrenii. Metodele lui de filmare sunt fumate demult, ceea ce face el doar supralicitează, exagerează, filmează total neprofesionist, ca să fie nonconformist. Ca mâine ne trezim că îl apucă bâţâiala şi pandaliile pe suport 3D, ce, cu nebunii te pui?

Fiindcă acest Noe al filmului e în plin potop, e un vulcan în fierbere, e numai lavă, mâl, mocirlă, dovadă că nu a avut nici o altă idee să materializeze spiritul lui Oscar, decât tremuratul pe deasupra oraşului Tokyo, unde se petrece acţiunea, deşi filmările au avut loc în Quebec. Cel puţin răposata soţie a Unchiului Boonmee apare în carne şi oase! După cum, în faimosul **Interior Design**, al lui Michel Gondry, din tripticul numit chiar **Tokio** (2008), avem materializată ideea metempsihozei prin mişcarea lucrurilor dintr-o cameră. Şi metamorfozarea în fantomă devine foarte palpabilă. Dar Noe se menţine numai într-o iluzie chioară, o veşnică filmare

Scanned with CamScanner

din helicopter deasupra oraşului Tokio, filmare combinată cu dolia. Şi ce vede de sus nevăzuta „stafie"? Numai oameni care fac sex în draci, Tokio arătând ca un bordel imens. Dar ce-i cu fantoma? După moartea lui Oscar, aflăm că el i-a jurat surorii sale, Linda, de când erau mici, de când le-au murit părinţii într-un accident, că nu se vor despărţi niciodată. Linda e colosal de frumoasă şi se încurcă imediat cu un patron de bordel, Mario (Masato Tanno), pe care Oscar nu-l poate suferi, mai ales de când l-a dat afară pentru că încerca să le vândă droguri „fetelor" lui. Deci Oscar trăieşte din deal-uri cu droguri, iar Linda e stripteuză în clubul lui Mario. Dar într-o noapte, când Oscar se duce să-i ducă droguri unui prieten, Victor (Olly Alexander), cu a cărui mama s-a culcat, este descoperit de poliţie şi împuşcat în Wc-ul unde Oscar se baricadase. Dar întrucât i-a promis Lindei că nu o să se despartă de ea niciodată, spiritul său refuză să părăsească această lume şi bântuie deasupra unui Tokio unde nu vedem decât, aşa cum am spus, oameni împerecheaţi, posedări carnale, perversiuni sexuale, iar la sfârşit vedem şi un cordon ombilical cum e tăiat şi auzim plânsetul unui copil care s-a născut. Care copil, al cui? Al Lindei, în nici un caz. Însă e firesc ca din acest carnagiu să apară şi câte un prunc.

Un film care încearcă în disperare să fie ca o încurcătură de maţe. Dacă arta e iluzie, de ce e nevoie să te foloseşti de o tehnică primitivă ca să redai iluzia, când mintea umană e înzestrată cu mijloace formidabile de a crea în fel şi chip iluzia, prin convenţii artistice? Dar nu, după Noe, potopul! El vrea să ne inunde cu imagini handicapate. Dacă subiectul din **Enter the Void** ar fi fost povestit normal, poate ar mai fi ieşit ceva, dar Noe vrea cu orice preţ potop, potop de imagini! E cel mai redundant film pe care l-am văzut vreodată! E o crimă a imaginii, care face imposibilă vizionarea, datorită agresiunii vizuale, a bombardării ochilor cu flesh-uri luminoase. Un asalt continuu asupra vederii. Probabil că acest lucru l-a şi intenţionat schizoidul, să ne bombardeze cu flesh-uri. Reacţia firească: nu te mai uiţi, închizi ochii, eviţi! Cred că e o performanţă să vrei să obţii dezgustul spectatorilor. Şi de ce să vezi sute de împerecheri scârboase? Dar cei de la Cannes acceptă aşa ceva, sunt libertini, nu au prejudecăţi ca noi! Dar fără prejudecăţi, te paşte schizofrenia, fără un pic de morală – să ne gândim că sala era plină cu spectatori tineri şi foarte tineri! – poţi să pui cruce filmului ca artă! Asta şi vor cei ca Noe, să ne ofere vid, deodată! Ideea i-o fi venit de la **Cartea morţilor**, considerată Biblia egiptenilor antici. Dar în film ideile

Scanned with CamScanner

ei sunt răstălmăcite, amestecate cu budismul. Când sufletul se desparte de trup, intră în vid şi capătă o nouă existenţă. Un prieten al lui Oscar, Alex (Cyril Roy), i-a dat această carte s-o citească şi îi tot explică ce se întâmplă cu sufletul după ce murim, că nu e vorba de reîncarnare, ci de o contopire cu universul. Asta ar însemna că, de fapt, spune Oscar, nu părăsim niciodată această lume, nici după moarte. Nu există o altă lume, o evadare categorică, o alternativă. Suntem condamnaţi la o aceeaşi existenţă vizibilă şi invizibilă. Poate de aceea şi aruncă Linda cenuşa fratelui ei, după ce e incinerat, în chiuveta de la bucătărie, apoi, disperată, vrea să se omoare. Însă aceşti oameni, aceste personaje, în cap cu Noe, nu au nimic mai sfânt pe lume decât viaţa! Dar ei nu o preţuiesc, fiindcă nu au nimic sfânt. Bine că există totuşi alternativă, să vedem altfel de filme, să citim altfel de cărţi, să cunoaştem altfel de oameni.

Iubiţi viaţa!

E noapte. Vin de la Uniunea Scriitorilor, din Sala Oglinzilor. Dar nu de la Clubul dramaturgilor, cum se aşteaptă să scriu cei care ne-au urmărit de-a lungul timpului relatările de la aceste şedinţe unice, unde aveau loc spectacole-lectură după piesele unor autori pe care îi botezam acolo. Vin de la întâlnirea nu cu omul viu care modera aceste şedinţe, care era sufletul lor, ci de la întâlnirea cu cadavrul lui, al lui Mircea Ghiţulescu. Era acolo lunga masă de unde ne vorbea el şi de unde îşi dădeau actorii replicile din textele citite. Era acolo şi scaunul din primul rând, pe care stăteam eu şi de pe care am polemizat de atâtea ori cu el, cu Mircea. I-am văzut aievea şi pe cei din jur, participanţi vii ai acestor evenimente de neuitat. Numai că acum, de data asta, în mijlocul Sălii Oglinzilor era cadavrul lui Mircea în coşciug, cu capul spre fereastră, mut, negru, cu chipul desfigurat de suferinţă, măcinat de cancer. Şi deodată s-a întâmplat ceva neprevăzut: ca şi cum ţi-ar curge brusc sânge pe nas, m-au podidit lacrimile, am izbucnit în plâns, un plâns hohotitor, nu mă mai puteam stăpâni, nu mă mai puteam controla. Şi cele câteva femei care erau acolo – am reţinut-o, vag, pe Iarina Damian (să mă ierte dacă greşesc), au început să plângă după mine!

Doamne, cutremurător, nu-mi mai revin nici când scriu aceste rânduri! Între timp, am văzut şi un film: **Des Hommes et des Dieux** (2010), din cadrul evenimentului „Les Films de Cannes à Bucarest". Un film religios,

Scanned with CamScanner

mistic chiar. Adică bun de vindecat sufletul. Şi totuşi, acest film m-a făcut să spun: dacă ajungem aici, ca Mircea, un cadavru desfigurat, nu avem decât o şansă, sa iubim viaţa, bună, rea, cum e ea, s-o iubim, e singurul bun pe care îl avem, singura minune, restul e tăcere, dar nu o tăcere hamletiană, ci una oribilă! Nu, e cumplit, nu mai cred în nimic altceva! Ce fals mi s-a părut acest film despre nişte călugări care şi-au dat viaţa fără nici un sens, deşi ei cred că au făcut-o pentru credinţa lor! Care credinţă? Ce Dumnezeu e acela care ne cere să ne dăm viaţa pentru El? Filmul pleacă de la un caz real: opt călugări ai mănăstirii de la Tibihirine (Algeria), numită „Atlas" în film, în anul 1996 au fost răpiţi şi ucişi de un grup de islamişti extremişti. Ei aparţineau de ordinul călugăresc catolic cistercian, cuvânt care vine de la numele mănăstirii benedictine unde el s-a creat, Cîteaux, adică Cistercium în latină. Acest ordin şi-a propus să respecte cu strictețe învățătura Sfântului Benedict, din anul 540. Deşi află că apar masacre la tot pasul, că lucrătorii croaţi din sat sunt ucişi, cei opt monahi decid să nu părăsească mănăstirea, să rămână, să rişte. Înseşi oficialităţile franceze din Algeria le cer să plece, îi avertizează ce-i aşteaptă, dar ei tot nu se înduplecă, pe motiv că sunt o pildă pentru săteni. Şi o ţin numai în slujbe cântate. Dar sacrificiul lor e inutil, ca şi iluzia în care cred. Ei au încălcat astfel ceea ce a spus Sf. Benedict: „Cela ce voieşte să fie cu totul călugăr, nu-i foloseşte a-şi avea voia sa în orice lucru". Cei vinovaţi de moartea acestor pseudomartiri încă nu au fost găsiţi şi pedepsiţi. Şi toată această poveste reală este regizată, adică înscenată, prost jucată, întinsă, edulcorată, mai ales pe ideea convieţuirii călugărilor cu musulmanii. Ba primii terorişti care vin la mănăstire să le ceară ajutor medical, căci unul dintre călugări e medic, se dovedesc atât de umani încât starețul Christian va evoca mereu momentul când ei au venit şi el le-a refuzat orice ajutor, iar ei s-au supus, au plecat ca o turmă cuminte. Tot filmul e o înşiruire de predici teziste. Un film tezist şi atât de artificial, de „popesc", de lacrimogen religios, încât vrea să ne facă să le plângem de milă teroriştilor fiindcă armata a venit să facă ordine. Ba comandantul armatei e văzut mai bestial decât teroriştii. Oricum, mesajul este ca în porunca lui Iisus: „Să iubeşti pe vrăjmaşii tăi", dar realizarea artistică este neconvingătoare. Pe autorul acestei isprăvi îl cheamă Xavier Beauvois. Toate filmele pe care le-am văzut la Bucureşti în selecţia de la Cannes mi s-au părut extrem de false. Trei dintre ele prezintă obsesia vieţii după moarte, în care sufletul devine fie un spirit, fie o fantomă aievea. Raportate la cadavrul lui Mircea Ghiţulescu, aceste filme mi se par nişte aberaţii, efortul unor oameni de a se

Scanned with CamScanner

minți pe sine și de a-i minți și pe ceilalți. În fața cadavrului unui om drag, toate iluziile pier, nu-și mai au nici un rost. Nu rămâne decât viața. Când Picasso a fost întrebat: dacă ar fi un potop și v-ați vedea tablourile luate de ape, iar alături de ele, o pisică, ce-ați salva? Pisica, a răspuns Picasso. Adică viața. Nirvana, Lumea de Apoi, metempsihoza, reîncarnările, câte iluzii! Câte invenții ale geniului uman ca să se amăgească pe sine, să se ridice deasupra singurei certitudini absolute, cadavrul său. Care marchează o altă certitudine absolută, viața de până la el. Exact de spunea Epicur: „Atunci când noi suntem, moartea nu este, iar când survine, noi nu mai suntem". Epicur a creat *ataraxia*, ne-a învățat să iubim viața și plăcerile sufletului. Iluziile s-au creat pentru cei slabi, cum spunea Platon, care elimina arta din cetatea sa ideală, fiindcă ea ne minte, e un surogat, ne dă leacuri să rezistăm în fața morții, în fața cadavrului. Dar oricât de frumoase ar fi ele, oricât de bine înzorzonate, rămân iluzii. **Cartea morții** și toate teoriile despre moarte sunt goluri, hăuri, în fața acestei lucidități eminesciene: „*Peste toate o lopată de țărnă se depune*". Da, dar până la pulbere, suntem cadavru. Acest cadavru îl evităm, nu vrem să-l luăm în considerare, îl ignorăm. Singura certitudine absolută pe care o aveam, o ignorăm. Și luăm drept realitate iluziile, povestea cu sufletul care se desprinde de trup, cu reîncarnările, cu viața de apoi și cu tot ceea ce ne vorbesc filmele de la Cannes. Orice putem evita, numai condiția de cadavru, de la un moment dat, nu. Dar ca să ajungi cadavru, trebuie să ai viață, să trăiești. Chiar și viziunile post-apocaliptice, monștrii umani pe care îi prezintă Loznitsa, nu-și au rostul decât trăind. Apocalipsa e o formă de manifestare a stării de cadavru. Din aceste motive, cât de ridicol e un film despre transmigrația sufletului ca **Soudain le vide**, sfârșind în perversiuni erotice, dar la fel de ridicole par chiar și filme pur mistice precum **Oncle Boonmee** și **Des Hommes et des Dieux**, care au obținut la Cannes în acest an laurii supremi! De ce Sf. Benedict s-o fi ținut ca scaiul de viață?

Vârf de lance

Ultimul film prezentat în săptămâna „Les Films de Cannes á Bucarest" a fost o surpriză anunțată: **Film socialisme** (2010), ultima creație a lui Jean-Luc Godard (n. 1930), producție franco-elevețiană. Ciudatul film de „stânga" este un eseu în stilul avangardist al marelui cineast francez, care rămâne și azi, la 80 de ani, un vârf de lance. Noul val este o stare. O permanență. El a realizat acum o complexă pagină politică, o istorie a

Scanned with CamScanner

umanității pe baza montajului de atracții al lui Einesnstein. De altfel, în film există și un citat din **Crucișătorul Potiomkin**, în fragmentul Odessa. Fiindcă, pentru demonstrația sa, Godard a ales câteva locuri de pe pământ, unde se petrece vorbirea: Egipt, Palestina, Odessa, Hellas, Napoli și Barcelona. Sunetul este mereu din off, cu tonalități diferite, rar când e o repică în priză directă. Filmul e prezentat ca „o simfonie în trei mișcări". Evident, sunt mai multe mișcări. Prima ar fi apa, mereu apa, marea, valurile înspumate, spațiul unui vapor pe Mediterana, unde vedem mai multe personaje și auzim mai multe conversații, în diferite limbi. Apoi e povestea familiei Martin, care are un garaj și unde copii lor, soră și frate, caută răspunsuri la atâtea probleme tulburătoare ale umanității, din antichitate și până la Stalin și lupta cu tauri. După care ar fi grevele, manifestațiile, mereu revoltele, neaderențele. Și nu lipsesc inserturile, cuvintele de-o șchioapă pe ecran, adevărate secvențe de text, pentru a impregna și mai puternic în memoria spectatorului o idee sau alta. Se discută orice, nu e ocolită nici o ideea spinoasă, ca tema bancară sau problema evreiască. Sunt implicate știința, teoriile sociale, futurologia. Multe gânduri sunt abstracte, matematice, dar și eseistice, poetice, metaforice. Așa cum metaforă e și povestea unui copil care dirijează simfonii, ca un fel de Jerry Lewis mic. După cum, în alt moment, pictează „peisaje din trecut", cum explică el, mai bine decât Renoir, căruia i-a scăpat, crede el, câteva peisaje trăsnet. Discursul cinematografic este lucid, ironic, melancolic, vital, ingenios tehnic. Este un film de idei, dar care rămâne film, prin faptul că autorul știe să creeze atmosferă, o stare de meditație, cu senzaționale detalii de viață.

Testul lui Polanski

După ce vezi filmul **Tess** (1979), ecranizarea romanului **Tess d'Urberville** de Thomas Hardy, înțelegi de ce regizorul Roman Polanski este iertat pentru păcatele lui, de ce nimeni nu-l extrădează în America, țara unde nu există astfel de sensibilități ca în Europa. Legea e lege acolo, dar la noi, pe la noi, și perversitatea este ocrotită. De ce se întâmplă una ca asta? Pentru că Polanski este evreu? Nu. Pentru că **Tess** este genial, un model de frumusețe, asemenea actriței Nastassia Kinski, interpreta rolului principal. Când a făcut **Tess**, Polanski era deja acuzat de corupere de minori. În 1977 el profitase de o minoră de 13 ani. În film, Tess are 16 ani

Scanned with CamScanner

când pretinsul său vărAlec (Leigh Lawson), o violează. Ea fusese trimisă de tatăl ei la moşia rudelor sale, d'Urberville. Fata se întoarce însă cu burta la gură, va naşte un copil, care va muri curând, iar ea e nevoită să-l boteze şi îngroape singură, fiindcă preotul refuză. Apoi Tess, în final, se va răzbuna pe Alec, omorându-l cu un cuţit de bucătărie. Dacă Polanski nu primea adăpost în Franţa, după perversiunea cu minora de 13 ani, sigur **Tess** n-ar mai fi existat. Şi poate şi alte filme, precum **Pianistul**, **Oliver Twist** sau **Marioneta**.

Deci ce e de preferat, un film bun sau arestarea unui pedofil? E o dezbatere mondială care ţine de peste 30 de ani, un adevărat tess (citeşte test) al legii şi artei! Nimeni nu-i mai presus de lege, spun americanii. Europenii sunt mai laşi. Cartea lui Hardy e stufoasă, azi cine o mai citeşte? Dar filmul, producţie franco-engleză, e concentrat la 170 de minute şi e urmărit de toată lumea dintr-o suflare, la orice reluare. Şi Polanski nu a trădat nimic din povestea lui Hardy! Grija ambianţei în care creşte Tess, prejudecăţile epocii, bigotismul, viaţa grea la fermă, cu muncile epuizante, naşterea unei societăţi industriale, toate aceste aspecte sunt prinse cu minuţie în film. Aproape cu o acribie documentară. Dar remarcabilă este analiza psihologiei lui Tess, o fată simplă, dar care are în ea sâmburii credinţei şi fidelităţii. Personajul e definit prin încăpăţânarea cu care îşi apără condiţia, deşi i se propune altă condiţie. Dar nu acceptă compromisul. Care, pentru ea, înseamnă să trădezi iubirea. Fiindcă marea forţă a lui Tess e dată de iubire. Aici se dezvoltă focarul principal al filmului, pe latura iubirii dintre Tess şi Angel Clare (Peter Firth), un tânăr de la ferma unde lucra, fiul unui cleric, dar care avea drept ţel să se facă fermier. Scenele care marchează atracţia dintre cei doi sunt antologice, precum scena când Angel le trece printr-o băltoacă pe cele patru fete de la fermă, care îl iubeau. Sau scena când Tess şi Angel comunică de la distanţă. Ca şi frământările ei de a-i spune adevărul, ba îi scrie şi o scrisoare, pe care o bagă greşit nu sub uşă, ci sub covorul de la uşă, iar el n-o descoperă. Se tot amână momentul confesiunii, ea niciodată nu reuşeşte să-i spună ce-a păţit cu Alec. Abia după ce se vor căsători, în noaptea nunţii, el îi mărturiseşte că a avut o aventură la Londra, cu o femeie mai bătrână decât el, iar ea îi povesteşte nenorocirea prin care a trecut. Tess îl va ierta, dar Angel, nu. Dimpotrivă, spune că acest caz îi confirmă teoria că familiile vechi sunt decăzute. Şi se despart, ea urmând să îndure supliciul în iadul d'Urbervillilor, iar el va pleca în Brazilia.

Scanned with CamScanner

În acest moment avem o urmă infraestetică a poveştii: Angel se întâlneşte cu o fată de la ferma unde a lucrat, fată care îi spune că îl iubeşte. Mă iubeşti mai mult decât Tess?, o întreabă el. Şi aici se petrece ceva incredibil: fata îi mărturiseşte că nu, că nu ar avea puterea lui Tess, care e în stare să moară pentru el. Acest gând îl va face pe Angel să se reîntoarcă la Tess, însă mult după acest moment, la un an, când e prea târziu, când ea a acceptat compromisul de a trăi cu Alec pentru a-şi salva familia aruncată pe drumuri, după moartea tatălui ei. Revenirea lui Angel însă o va determina pe Tess să-l ucidă pe Alec şi să fugă împreună cu Angel, care, normal, nu va reuşi prea mult timp s-o ocrotească în afara legii. Ei sunt prinşi de poliţie tocmai în marele templu al soarelui de la Stonehenge. Atmosfera de mister, de ocultism medieval, este continuată cu informaţia că Tess avea să fie, inevitabil, spânzurată pentru fapta ei.

Imaginaţi-vă că fata de 13 ani, acum mare, se ţine de urmele lui Polanski şi vrea să-l pedepsească pentru că i-a ucis copilăria, că a păcălit-o, spunându-i că o pune pe coperta revistei „Vogue", a făcut cu ea şedinţe foto, la bustul gol, apoi i-a dat sedative şi a violat-o în toate felurile. Polanski avea atunci 43 de ani. Simţind că în America va avea o soartă grea, pedofilul a fugit în Franţa, ţară protectoare a unor astfel de eroi, fie chiar şi terorişti. Dar de curând Polanski a fost luat sub protecţie şi de Elveţia. Care nu-l extrădează, deşi americanii insistă. Însă dacă victima se răzbună pe el precum Tess, oare cine o va spânzura?

De-a iluzia

Condiţia artistului, a artei, face obiectul filmului **L'illusionniste/ Iluzionistul** (2009), în regia lui Sylvain Chomet, încununat recent cu Premiul Academiei Europene de Film, la categoria Cel mai bun film de animaţie, dar care este un fiasco. Fiindcă, probabil, europenii n-au oferit ceva mai bun. Dar cum să concureze **Iluzionistul** cu **Alice în Ţara Minunilor**, capodopera lui Tim Burton, cu **Up**, cu **Shreck** sau cu orice film de animaţie american? Filmul de animaţie e o artă extrem de pretenţioasă. Şi foarte greu de realizat tehnic. Presupune o întreagă industrie. Şi dacă realizatorii principali nu au imaginaţie bogată, dacă ritmul şi gagurile trenează, sunt în coadă de peşte, se întâmplă ca la **Iluzionistul**, lumea se plictiseşte şi pleacă din sală.

Scanned with CamScanner

Filmul lui Chomet (n. 1963), al doilea său lung metraj, este o încercare disperată de a salva filmul european: el a apelat la o stea a filmului francez, la Jacques Tati, căruia îi aparţine scenariul, un manuscris regăsit, iar animaţia a creat un personaj, Iluzionistul, care aminteşte izbitor de însuşi Tati, de mersul şi gesturile faimosului domn Hulot. La un moment dat, Iluzionistul intră într-o sală de cinema şi ce credeţi că rula acolo? Normal, un film cu Jacques Tati. Dar povestea nu ţine în limbaj animat. E prea subţire. Un bătrân iluzionist, care îşi face numerele din ţară în ţară, la teatrele unde este angajat, ajunge într-un sat din Scoţia, la un han, unde îşi face numărul. Aici, o fată în casă e fascinată de magiile lui, începe să-i spele hainele, îl îngrijeşte, apoi, când el pleacă, îl urmează. Iluzionistul se poartă ca un tată, iar când ajung la Edinbourg, îi cumpără un palton, o rochie albastră şi nişte pantofi albi pe care şi le-a dorit ea. Fiindcă nu mai câştiga nimic din arta sa, bătrânul se angajează la un atelier mecanic, lucrând nopţile, ca să-i cumpere ei ce mai dorea, până într-o zi când o vede cu un tânăr de braţ. Normal, acum era îmbrăcată elegant, atrăgea, nu mai era îmbrăcată ca o servitoare. Atunci bătrânul îi lasă un bilet că „nu există magicieni" şi pleacă, reintră în viaţa lui itinerantă de dinainte de a o cunoaşte pe ea. Deşi acum e mai sărac, fiindcă a renunţat şi la iepurile năzdrăvan şi la alte scamatorii.

Sigur, iluzia a mers o vreme, dar viaţa îşi cere drepturile şi fata îl va părăsi pe binefăcătorul ei pentru unul mai tânăr, deşi acesta, când ea şi-a dorit un colier, a tras-o de braţ, că nu are bani de aruncat. Animaţia cere densitate de evenimente. Din păcate, aici povestea tenează, iar gagurile nu au forţă, nu te prind, sunt la fel de subţiri ca şi melodrama filmului, o anecdotă în fond, o fabulă, cu morala foarte clară, că iluzia nu ţine de mâncare. Parcă ar fi o replică la opinia lui Woody Allen, care, în 2010, la Cannes, într-o conferinţă de presă, spunea, cum am arătat în articolul **Un copil şmecher**, că nu putem supravieţui decât cu iluzii.

Bocanic

Festivalul Filmului Francez, ce a inclus o selecţie de peste 30 de filme, multe în avanpremieră românească, s-a deschis la cinema „Studio" cu filmul **Donnant donnant** (2010), o comedie dirijată de Isabelle Mergault, având printre protagonişti pe actriţa română Medeea Marinescu, care, alături de starurile franceze, Daniel Auteuil şi Sabine Azéma, joacă cu

Scanned with CamScanner

aplomb rolul unei tinere ciudate, Silvia, care vrea să-şi asasineze mama vitregă, pe Jeanne, cu ajutorul lui Constant, un bărbat care a evadat dintr-o închisoare şi s-a ascuns într-un colţ uitat de lume, pe o şalupă abandonată. Care era proprietatea lui Jeanne, o femeie foarte bogată, la a cărei moştenire râvneşte Silvia. Dar ea nu vrea decât o parte din bani, cu care să ajungă la Paris şi să-şi împlinească visul, acela de a deveni o mare pianistă, pasiune pe care o avea din copilăria ei... bucureşteană. Nu ştim prin ce împrejurări a ajuns în Franţa şi a fost înfiată de Jeanne şi Paolo, soţul ei, decedat de curând. Jeanne e compozitoare, compune melodii pentru acordeon. Una dintre melodii este pentru Paolo, căruia îi cântă la mormânt din acordeon. Deşi încă frumoasă, Jeanne e considerată o excentrică încărunţită, o nebună. Silvia îl descoperă pe Constant în cabina şalupei şi îl someză, ea ştie cine e el, a auzit ştirea la radio că e un evadat, dar nu-l va denunţa dacă acceptă ingrata misiune să o elimine pe Jeanne. Îi spune şi când s-o facă, duminică dimineaţă, când Jeanne se duce la cimitir, să-i cânte lui Paolo. Îi dă şi un baros cu care s-o omoare. Şi clipa vine. Constant o urmăreşte pe Jeanne, dar ea, după ce îşi face numărul la mormânt, continuă să cânte din acordeon şi pe balustrada unui pod, dar aici ameţeşte şi cade în apă. Constant, care era pe urmele ei, se aruncă în apă şi o salvează, normal, după ce-i face respiraţie bouche ŕ bouche. Din acel moment, Jeanne se îndrăgosteşte de el, aşa cum Constant se îndrăgosteşte de Silvia. Care uneori doarme şi ea pe o canapea în şalupă, privindu-l pe el cum pictează, fiindcă, pentru a para curiozitatea vecinilor, spune că e un pictor finlandez, pe care l-a cunoscut de mic, de când fusese crescut în zăpadă. Tot felul de trăsnăi, una mai retardată decât alta. Totul vine de la bâlbâiala lui Constant, care făcuse un accident cerebral în puşcărie, fusese internat, de unde a evadat. Iar Silvia aici îl botează cu numele Pablo, ca s-o deruteze pe Jeanne, după ce află că el, Constant, a ratat momentul uciderii. Dar Constant are un alt plan. Creator. Fiindcă acum Jeanne, care îşi schimbase complet look-ul, îl iubeşte, el obţine de la ea suma de care avea nevoie Silvia să plece la Paris. Dar Silvia nu pleacă, fiindcă la rândul ei e îndrăgostită de Constant. Însă Jeanne îi surprinde de la fereastră sărutându-se, aşa cum vede şi într-un ziar, în timp ce aprinde şemineul, că el e un criminal urmărit de poliţie, şi, de gelozie, îl denunţă. În gara unde Constant se întâlneşte cu Silvia să fugă la Berlin, poliţia dă buzna şi-l arestează. Constant crede că Silvia l-a trădat. De aceea, din închisoare, nu-i va răspunde la nici o scrisoare, dimpotrivă, le rupe, dar colegul de

Scanned with CamScanner

celulă le păstrează într-un sac. Însă într-o zi, când Jeanne vine la vorbitor, din minciunile ei el deduce că ea, nu Silvia, l-a denunțat. Și începe să refacă scrisorile, să le citească și să afle că Silvia îl iubește sincer și că nu și-a mai urmat visul, dar cântă la pian prin hotelurile Parisului. Și, după ce Constant își va ispăși pedeapsa, o caută pe Silvia la Paris, din restaurant în restaurant, până o descoperă cântând într-un hotel de lux. Privirea ei tristă, când îl vede, se însenînează, chipul ei devine o imagine a fericirii regăsite, stop-cadru, happy-end.

Deși Medeea Marinescu e la înălțimea partenerilor, totuși, în timp ce o vedeam cum se străduiește să-și învingă emoțiile, să joace cât mai tăios, să îmbine lirismul cu verva comică, mă gândeam la Penélope Cruz, o vedeam în acest rol și făceam translația cu rolurile ei irezistibile, trăsnite, ca în comediile **Femeia mereu deasupra** și **Vicky Cristina Barcelona**. Medeea Marinescu nu e frumoasă, nu are un chip fotogenic, de starletă americană, dar e simpatică. Isabelle Mergault conduce bine intriga filmului său, care are trăsnăile tipice comediei franceze, a cărei tradiție copleșește orice nou demers. Dar cei trei actori reușesc să convingă, să facă partituri agreabile, fără să exceleze însă, fără să ridice filmul la condiția de memorabil. Mai memorabilă a fost pentru mine întâlnirea cu Emil Boc, premierul României, care se afla în magazinul „Nic" din Piața Amzei și cumpăra... bere! După proiecție, am intrat și eu să-mi cumpăr ceva de-ale gurii și am observat cum bodyguarzii mișunau pe acolo, iar cumpărătorii se amuzau pe seama acestei apariții cu celular la ureche, care venise să facă o baie de mulțime, desigur! Chiar că este o indecență să intri într-un magazin popular, la orele 22, și să cumperi bere! Nu are primul ministru bere acasă sau pâine și ce-o mai fi cumpărând? Dar dl. Boc exersa metoda „fă-te că lucrezi" sau „coborârea din cer printre oameni", voia să se comporte ca un om obișnuit, să facă și el cumpărăturile într-un market din buricul capitalei, destul de aglomerat la acea oră, fiind deschis non-stop. Aveai sentimentul că e o cacealma, că-și bate joc de oameni, de el, de situația ca atare, fiindcă în timp ce căuta în rafturi, vorbea la mobil, ca și bodyguarzii ce împânziseră magazinul, spre disperarea vânzătoarelor, a casierelor, alarmate, fiindcă nu știau ce se întâmplă, era o razie sau o descindere firească a d-lui prim-ministru care vrea să-și reamintească poate cum e să fii un cetățean oarecare!? Asta da comedie!

Scanned with CamScanner

Mai apoi am aflat că această descindere e urmarea declarație că el și guvernul „am scos țara din colaps"! Asta era! Apăruse în public ca să-l aplaude mulțimea! Să-i fie recunoscătoare pentru că i s-a dat poruncă de la centru să declare o nouă gogomănie, în loc să ne spună verde în față că diversiunea s-a terminat. Deci de când a descins Boc la Nic, s-a terminat criza! Ura! A murit criza! Trăiască criza! Diversiunea continuă. Un Rică Venturiano pitic, care nu mai realizează că, după cât de prost guvernează țara, după ce a aplicat atâtea măsuri nepopulare, nu mai e credibil. Încă o dată se dovedește că realitatea bate ficțiunea, fiindcă în timp ce filmul lui Mergault e categoric o convenție, o brodeală franțuzească plină de exagerațiuni, Boc la „Nic" (Bocanic, cum ar zice francezii) e o nonficțiune, viață adevărată, o felie din realitatea românilor, care spune mult despre trista comedie în care trăim.

Pterodactylus

După ce a inventat-o, în teribilul SF **The Fifth Element** (1997), pe Leeloo Minai Lekarariba-Laminai-Tchai-Ekbat De Sebat, personaj jucat de Milla Jovovich (ce-i va deveni pentru scurt timp soție), Luc Besson (n. 1959, Paris), revendicat de Franța, dar a cărui glorie s-a împlinit la Hollywood, unde a creat tot felul de evadări senzaționale, revine acum acasă cu producția **Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec** (2010), inventând o ziaristă temerară, cu un nume de vin bun (Blanc-Sec), care se bagă în cele mai dificile aventuri, vânând subiecte periculoase, cum ar fi lupta cu mumiile în piramidele egiptene. De fapt, ea caută acolo ceva precis: o mumie care a fost doctorul lui Ramses al II-lea, pentru a-l aduce acasă, la Paris, pentru ca faimosul profesor Esperandieu, care are puteri oculte, s-o învie, ca apoi, la rându-i, doctorul egiptean să-i învie sora geamănă, care murise în timpul unui meci de tenis, jucat împreună, dar în urma unor schimburi puternic de mingi, Adele a lovit-o în cap cu mingea pe Agathe, iar acesta, în cădere, a intrat cu ceafa în acul de păr al Adelei, care i-a pătruns capul și i-a ieșit prin frunte. De atunci, Adele caută soluții să-și readucă sora la viață. Și l-a descoperit pe profesorul Marie-Joseph Esperandieu (Jacky Nercessian), un mare savant, care își bătea capul tocmai cu această problemă: „Există viață după moarte?". Și în timp ce Adele era în Egipt să aducă mumia-doctor, confruntându-se cu mafia locală și internațională, în frunte cu Dieuleveult (Mathieu Amalric),

Scanned with CamScanner

profesorul a realizat un alt experiment: s-a identificat cu un pui de Pterodactylus, o specie de reptilă zburătoare, care a ieşit dintr-un ou vechi de 136 milioane de ani. Profesorul avea o mare capacitate magică de a se identifica cu trecutul şi a-l reînvia. Dar nu a bănuit că puiul de reptilă, o frumoasă pasăre zburătore, precum acei cai fantastici din **Avatar**, va putea provoca sub cerul senin al Franţei atâta panică. Locuitorii Parisului sunt terorizaţi, dar pasărea vine numai la profesor, care îi dă să mănânce nişte mari hălci de carne, în momentul când poliţia începuse o anchetă şi inspectorul Caponi (Gilles Lellouche) tocmai suna la uşa lui. Profesorul spune că e ocupat, fiindcă servea micul dejun, dar Caponi îi răspunde că asta-i specialitatea poliţiei şi, mort de foame, căci nu mâncase de trei zile, decojeşte un ou şi, când să-l bage în gură, ochiul puiului de Pterodactylus, care trăgea cu ochiul de după o perdea, vede cum inspectorul vrea să înfulece oul, fapt care îi declanşează o criză şi se demască, apare de după perdea şi face un mare tărăboi, distruge tot şi apoi îşi ia zborul pe fereastră. Profesorul este arestat şi condamnat la moarte, deşi el susţine că e nevinovat, că totul vine de la oul decojit de Caponi. În acest context, soseşte şi Adele cu mumia. Şi, normal, află că profesorul pe care îl căuta e arestat. Face mai multe tentative de a-l salva, deghizându-se în călugăriţă, bucătăreasă sau poliţist. Totul e în zadar. E mereu demascată şi aruncată în stradă. Atunci merge la preşedintele Armand Fallieres (Gerard Chaillou), renumit prin actele sale de graţiere, şi cere ca şi Esperandieu să fie graţiat. Tocmai atunci apare puiul, care o vede, vine în picaj spre ea, dar nu ia în gheare decât căţelul preşedintelui, cu care acesta se juca înainte de a apare Adele. Aşadar, omul speranţei, Esperandieu, urmează să fie decapitat. Dar în acest timp, Adele primeşte o scrisoare de la Andrej Zborowski (Nicolas Giraud), un asistent al profesorului Mernard (Philippe Nahon) de la muzeul de ştiinţe naturale, proprietarul oului uriaş din care a ieşit reptila. De fapt, era ultima scrisoare dintr-o lungă serie de scrisori, căci Andrej e îndrăgostit lulea de Adele, din clipa când a primit un autograf pe cartea ei de jurnalistică. Şi Andrej, cu j de la Jaguar, cum precizează el mereu, îi scrie că puiul de Pterodactylus se află izolat într-o grădină. Adele se ridică iute din cada de baie, unde obişnuia să-şi citească scrisorile, se îmbracă şi ajunge la locul cu pricina. Aici vede uriaşul pui şi căţelul cum lătra la el. Adele se apropie de pui, care la început urlă, dar, ca în **Frumoasa şi bestia**, ea ajunge să îmblânzească bestia. Ba, mai mult, asemenea eroului din **Avatar**, Adele încalecă pe puiul de reptilă, îl struneşte ca pe o cămilă, cum compară ea

Scanned with CamScanner

experiența, apoi puiul, nărăvaș la început, își ia zborul, cu Adele călare, și ajunge în curtea închisorii unde tocmai se pregătea execuția profesorului, care fusese adus pe eșafod. Normal, puiul coboară în picaj și îl răpește pe Esperandieu, în timp ce ghilotina cade pe gâtul călăului. În sfârșit, profesorul e liber, poate veni la ea acasă să învie mumia-doctor. Începe magia. Obiectele antice, vechi, din cameră, încep să plutească, profesorul însuși plutește cu fotoliu cu tot, dar deodată se prăbușește și moare. Ce se întâmplase? Un detectiv, cu nume simbolic, Justin de Saint-Hupert (Jean-Paul Rouve), angajat anume, un fel de Saint Juste al momentului, descoperise puiul de reptilă și îl împușcase. Și cum era o legătură indestructibilă între pui și profesor, când a murit puiul, a murit și profesorul, căci glonțul îl lovise și pe el în inimă. Dar vraja lui Esperandieu a fost suficientă și minunea se produce. Adică mumia învie. Iese din vitrina unde se află. Adele o pune să-i învie sora. Dar mumia îi spune că nu e doctor, că l-a confundat, e energetician, deci ea furase alt sarcofag.

*

Dar acum urmează partea cea mai senzațională a acestui film, originalitatea lui absolută. Fiindcă mumia îi spune Adelei că există speranța ca doctorul să fie la muzeu, în sala Egiptului, unde se află Ramses al II-lea. Adela își ia sora într-un cărucior și, împreună cu mumia, merg la muzeu. E noapte. Dar mumia energetician are puterea să deschidă toate lacătele, toate ușile și ajung în sala lui Ramses. Aici, iau sarcofagele la rând, căutându-l pe doctorul lui Ramses al II-lea. Energeticianul învie toate mumiile, chiar și pe aceea cu un cap mai mare a regelui Ramses. Mumia energetician îi spune care e necazul, că sora lui Adele e moartă și că trebuie înviată. Și îi cere Majestății sale permisiunea ca doctorul său personal să se ocupe de acest caz. Regele acceptă, constatând cât de înapoiați sunt oamenii din secolul XX. Doctorul se pune pe treabă, face o soluție miraculoasă din mațe de mumie, îi scoate acul Agathei din cap și o unge cu această alifie. Apoi o bandajează cu fâșiile de pânză luate, normal, de la o mumie, care se „desfășoară". Și după ce își termină treaba, doctorul spune că pacienta trebuie să stea așa o vreme, ca leacul să-și facă efectul. Adela rămâne lângă sora ei, iar Ramses și suita sa de mumii ies din muzeu și fac o vizită nocturnă a orașului. Normal, ajung și la Luvru, unde Ramses al II-lea, deși încântat de construcție, spune că „aici, în piața asta, ar trebui ridicată o piramidă". Suntem în anul 1912. Într-adevăr, pe acel loc avea să se ridice, în 1989, mult

Scanned with CamScanner

controversata piramidă din oţel şi sticlă, care marchează acum intrarea în celebrul muzeu de artă al Franţei. În acest timp, Agathe învie, surorile se regăsesc, sunt fericite. Într-o zi, Andrej vine la Adele cu un buchet de flori, dar îi deschide Agathe, care îi spune că Adele nu e acasă, că a plecat într-o nouă aventură, dar că florile poate să le dea altei persoane. Şi asistentul i le oferă chiar ei, iar ea îl invită la o ceaşcă de ceai. În acest timp, o vedem pe Adele, care tocmai se îmbarcă pe vasul... „Titanic"!

Urmează genericul final, care însă, la un moment dat, se întrerupe şi filmul continuă, vedem confruntarea dintre profesorul Menard şi Hupert, cel care făcuse crima, care îl împuşcase pe Pterodactylus. La încăierarea generală, la care participă şi Caponi şi oamenii lui, care trag unii în alţii, asistă două gorile, care privesc cuminţi scena de pe gardul de piatră al muzeului. Adică se subliniază încă odată cât de violenţi sunt oamenii şi cât de paşnice sunt animalele, din care ei se trag.

Toată această fabulă este inspirată de desenele lui Jacques Tardi (n. 1946), un creator de benzi desenate, de „comic book", cum este şi serialul cu Adele Blanc-Sec, după cum citim pe genericul filmului. Dar o a doua lectură ne oferă soluţia cineastului: o parodie la toate clişeele cinematografului, de la **Godzilla** până la **Avatar**. În esenţă, avea cea mai strălucită replică europeană dată lui Tim Burton şi clişeelor americane. E adevărat, spiritul este şi puţin englez, împrumutat de la Peter Greenaway. Ni se relevă, astfel, o parodie la **Nosferatu**, aşa cum arată profesorul Esperandieu, cu un machiaj formidabil, aşa cum sunt toate machiajele acestui film. Apoi ni se relevă o parodie la **Indiana Jones** şi la clişeele descoperitorilor de comori. De unde şi parodia la filmele cu piraţi şi bandiţi, aşa cum este episodul din Egipt. Dar antologică este parodierea, prin mumii, a filmelor cu schelete ale lui Tim Burton, precum **Corpse Bride**. Ce să mai spunem de parodia la Sherlock Holmes, prin cuplul Hubert-Caponi?! Ca şi aceea, mai subtilă, a ideii de confidenţialitate: cum se termină şedinţa secretă, tot ce s-a discutat ajunge pe prima pagină a ziarelor! Până şi Woody Allen nu scapă, nu numai prin formidabila scenă de tenis jucată anapoda, dar şi prin turuiala cu care la un moment dat ne mitraliază Adele. Şi nu numai. Aproape fiecare replică este o ironie la adresa unui clişeu. Evident, replicile sunt voltairiene, poartă categoric pecetea spiritului francez, începând cu evocarea poveştii de către un narator, alt clişeu tipic american. Chiar vocea piţigăiată a naratorului este o ironie. Aşa cum este şi vocea Adelei, de antistar, deşi Besson nu merge mai

Scanned with CamScanner

departe, atât Adele (Louise Bourgoin), cât şi Agathe (Laure de Clermont-Tonnerre) rămânând frumuseţi fascinante. Ca un veritabil Blanc-Sec (vin alb). Evident, spectacolul se datorează în mare măsură efectelor speciale, un mecanism care funcţionează ameţitor. Dar faţă de filmele americane, care tratează orice aventură „pe bune", chiar şi naivităţile, aici avem numai efecte comice, un şir neîntrerupt de gaguri vizuale şi verbale, unde spiritul, inteligenţa, ocupă primul loc, prin efectul distanţării, un joc superior moştenit de la Molière. **Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec** este poate una dintre cele mai bune comedii fantastice care s-a creat vreodată.

Mania persecuţiei

L-am cunoscut pe Patrice Chéreau (n. 1944) acum câţiva ani, când ne-a prezentat un spectacol-lectură la Teatrul „Bulandra" cu **Marele Inchizitor** de Dostoievski şi când i-am văzut experimentul cinematografic **Une autre solitude**, eveniment prezentat în vol. **Salata** (2007). Printre altele, trebuie să reţinem că Patrice Chéreau, deşi preocupat mai ales de regia de operă, este cel care l-a descoperit şi montat integral pe dramaturgul Bernard-Marie Koltčs. Cu o figură de adolescent, amintind de „noul val" francez, Patrice Chéreau este un regizor-problemă, un introspectiv, un om cu mari frământări, pe care caută să şi le exprime prin film, teatru sau operă. Şi cheia esteticii sale stă în ideea că regizorul „trebuie să spună bine o poveste". Pentru el, teatru, operă sau film fiind arte bazate pe text şi actor, care trebuie armonizate. Idee căreia încearcă să-i dea viaţă în filmul **Luvru**, o operă de sinteză, artă integrală, unde se îmbină toate artele. Din declaraţiile sale, va fi cu mult mai mult decât filmele de artă ale lui Peter Greenaway.

Şi iată că acum, la Festivalul Filmului Francez, Patrice Chéreau e prezent cu un nou produs al neliniştilor sale, **Persécution** (2009), care este un eseu despre persecuţie, persecuţia de sine şi de ceilalţi. Cuvântul este prin el însuşi o problemă, de un dinamism special. Dar nu este vorba despre o persecuţie politică sau chiar socială, ci despre una psihică, metafizică, cu personaje adunate parcă din **Azilul de noapte** al lui Gorki. Şi ne dă cheia regizorul: „Căutarea sensului cuvintelor trebuie să se traducă în spaţiu şi locul dintre cuvânt şi spaţiu este actorul". Filmul a fost prezentat în secţiunea închinată actorului Romain Duris (n. 1974,

Scanned with CamScanner

Paris), noua stea a filmului francez, cunoscut nouă şi publicul românesc din filmul lui Laurent Tirard, **Molière** (2007).

Daniel (Romain Duris, cu care Patrice Chéreau a mai colaborat), un tânăr de 35 de ani, locuieşte singur într-un fel de hangar, unde vin câţiva amici de-ai lui, stau puţin şi pleacă. Pe unii îi acceptă, pe alţii îi alungă. Crezi că au cine ştie ce afaceri împreună, dar ei nu fac decât se confesează unii altora, îşi răspund şi se întreabă. Sunt oameni fără căpătâi, şomeri ca şi el. La fel cum un necunoscut îl tot urmăreşte şi încearcă să ajungă în casa lui. Acest personaj, numit în distribuţie Le fou/ Nebunul (Jean-Hugues Anglade), e ca în vorba, „îl dai pe uşă afară, el intră pe fereastră". Chiar la propriu aşa face acest necunoscut, care, evident, e un raisonneur al filmului, un fel de Alioşa, care îl moralizează pe Daniel, ce pare un fel de Ivan. Paralela cu personajele din **Marele Inchizitor** se impune, fiindcă Daniel, care are şi o înfăţişare gorkiană, un fel de Satin, se comportă ca un vinovat, vinovat de condiţia umană, de aceea se manifestă ca atare, persecută şi e persecutat. Îşi persecută iubita, pe Sonia (Charlotte Gainsbourg), şi e persecutat de Le fou, care e ca un judecător, care îl anchetează pe Daniel, îi intră în viaţă, în singurătatea sa, deşi Daniel o iubeşte pe Sonia, dar e o iubire ciudată, amestecată cu ură, fiindcă el tot timpul o urmăreşte, o agresează, o suspectează că-l înşeală. Ca în final să vină ea la el şi să încerce să-i explice că şi ea îl iubeşte. Că nu l-a părăsit, cum crede el.

Acest eseu despre persecuţie este, de fapt, un eseu despre om, despre sine, despre ceilalţi, despre singurătate şi prietenie, despre părăsire şi iubire. În special despre părăsire, fiecare crede că celălalt l-a părăsit. Chiar şi când eşti cu cineva, te simţi singur, spune Sonia la un moment dat.

De fapt, nu se întâmplă nimic în acest film, e ca o piesă de teatru pirandelliană, ca **Nu se ştie cum**, de pildă, în care fiecare personaj suferă de mania persecuţiei. Avem astfel o continuă spovedanie dialogală, un fel de o autointrospecţie, aşa cum e şi scena când Daniel i se confesează necunoscutului, după ce acesta îl întreabă ce caută la azilul de bătrâni unde merge adesea şi mai face treabă. Şi Daniel îi răspunde că acolo a fost şi tatăl său, înainte de a muri şi apoi îi spune povestea familiei lui. Ei stau la o masă, asemenea lui Ivan şi Alioşa, când are loc marea spovedanie a lui Ivan. Daniel cam seamănă cu acest personaj, cum am spus, căci umblă mereu neras, neîngrijit, ai mereu sentimentul

Scanned with CamScanner

că instabilitatea psihică îl va duce la spânzurătoare, cum chiar se întâmpla în spectacolul cu cruci al lui Karma Gingas.

Personajul este definit din prima secvență, când se află în metro și asistă la o scenă bizară: o cerșetoare, care își vinde bonul de masă cu un euro, o pălmuiește pe o cătătoare care se află pe scaun. Femeia nu spune nimic, îndură palmele pe fața ei grasă, iar când coboară, Daniel se ia după ea și o întreabă de ce n-a reacționat, de ce a acceptat să fie pălmuită, o cunoaște pe cea care a pălmuit-o etc. Toată această insistență, faptul că se bagă în viața celorlalți, e un fapt semnificativ. Așa cum este și o secvență ce precede sfârșitul, în care Daniel e martor pe stradă la accidentarea unui motociclist. Și, la fel, el intervine, îl ajută, îl întreabă dacă are ceva, îi ridică motocicleta etc. Să fie oare Daniel ultimul dintre oameni, ultimul om rămas cu umanitate, căruia îi pasă de ceilalți într-o lume în care nimănui nu-i pasă de nimeni?

Crima perfectă

Prezentat în cadrul secțiunii „Omagiu Alain Corneau", din cadrul Festivalului de Film Francez, filmul **Crime d'amour/ Crimă din dragoste** (2010) este semnificativ pentru noua orientare a filmului francez, care nu poate fi indiferent față de pulsul care vine din America. Aici există o tendință insolită pentru probleme care privesc soarta planetei, filme pe tema marilor corporații care își dispută întâietatea pe pământ, în a stăpâni bunurile naturii și ale umanității. Pe ideea salvgardării lor. Dar în spatele acestui paravan, au locul tot felul de dispute mafiote pentru a controla sferele de influență. Vezi filme precum **The Departed/ Cârtița, The International/ Puterea banului** sau **State of Play/ Jocuri la nivel înalt**. Și în filmul lui Corneau, impecabil condus, este vorba despre o corporație franceză, cu un sediu aseptic, americanizat, care colaborează cu alte firme străine, implicit cu o mare corporație din Washington. Dar fenomenul Corporatocrației este un pretext pentru Alain Corneau de a ne prezenta o crimă perfectă. o adevărată patitură polițistă pe fundalul coropratocrației, realitate care ascunde păcate nebănuite. Și această demonstrație a lui Corneau este susținut de două actrițe remarcabile. Este un model de crimă perfectă. Care înseamnă sugerarea unui lanț neîntrerupt de crime. În ultimă analiză, **Crime d'amour** poate fi considerat un film polițist. Iar crima e săvârșită „din dragoste", de fapt, un mod insolit de iubire satanică, diabolică.

Scanned with CamScanner

Această corporație multinațională franceză, fără nume, e condusă de Christine (Kristin Scott Thomas), o femeie cu o inteligență într-adevăr diabolică. Adjuncta sa este tânăra Isabelle (Ludivine Sagnier, o revelație), aflată în plină ascensiune. Isabelle o admiră sincer pe Christine, o consideră o femeie puternică, o corporatocrată, pe care o are ca model. Convinsă de ascendentul său asupra protejatei sale, căreia îi declară la tot pasul iubire, Christine o atrage treptat pe Isabelle într-un joc tulbure și pervers de seducție și dominare. În mod aproape irațional, Christine, care ne face să înțelegem că o place, că ar vrea să aibă cu partenera sa o relație, o aruncă pe Isabelle în brațele amantului ei, Philippe (Patrick Mille), trimițându-i pe amândoi într-o delegație la Cairo. Unde, într-adevăr, cei doi atâta așteptau, să se iubească. Dar Christine merge și mai departe, îi dă Isabellei sentimentul că o promovează, că are nevoie de serviciile ei, că nu e geloasă pe nici o idee care vine din partea sa. Idei care, de fapt, vin de la un subaltern al Isabellei, Daniel (Guillaume Marquet). Care, la rându-i, o încurajează pe Isabelle să rupă cu Christine, să pună piciorul în prag, s-o facă pe Christine să înțeleagă că toate marile ei idei, care fac ca firma să funcționeze și să fie apreciată la superlativ de partenerii americani, vin de la ea, de la Isabelle, evident, via Daniel. Și cei doi pun la cale o întâlnire cu reprezentanții firmei americane, fără să știe Christine. Dar, a doua zi, rămân surprinși s-o vadă împreună cu partenerii americani. Mai mult, între patru ochi, Christine îi spune Isabellei că dacă mai greșește o dată față de ea, o concediază. Drept urmare, Isabelle are o criză, plânge în lift, iar în parcare își lovește mașina de un stâlp. Ca la petrecerea care are loc în cinstea noului contract favorabil, Christine să le prezinte pe un ecran salariaților momente din timpul serviciului, cu anumite ipostaze neplăcute, intimități demascatoare, printre ele fiind și secvențele cu Isabelle, care se zbuciumă în lift și își lovește mașina. O umilință publică, așadar.

Relația dintre cele două femei care se înfruntă ajunge la o maximă tensiune. Fiindcă nu mai poate continua această dispută inegală cu șefa ei, Isabelle, conștientă că jocul periculos a mers prea departe, nu mai are de ales decât o soluție: s-o elimine. Din acest moment, filmul ia o întorsătură neașteptată. Diabolismul se mută de la Christine la Isabelle. Christine ni se va părea un înger față de ce e în stare Isabelle, față de ceea ce pune ea la cale. Evident, nu bănuim de ce își procură medicamente, pe care le consumă în neștire. După inscripția de pe flacon, rezultă că sunt foarte tari, așa cum

Scanned with CamScanner

vor comenta subalternii ei, la masa de prânz, când o văd cum ia medicamentele cu pumnul. Ba ei evocă şi cazul unei foste salariate, pe postul Isabellei, care a făcut o depresie şi a sfârşit rău în urma conflictului cu Christine. Cu ea să nu te pui! Toţi ştiu că relaţia dintre cele două femei este inflamată, însuşi Daniel e derutat. Oricum, el e cel care a apucat să ia de pe masă o pilulă uitată de Isabelle. Apoi vedem şi alte scene de neînţeles, cum Isabelle merge la un anumit cinematograf şi film şi la o anumită oră, cum taie o bucăţică din fularul primit în dar de la Christine, cum se accidentează în grădina casei, când cade de pe scaunul pe care se urcase să taie trandafiri, care o vor zgâria la un braţ, o vedem mai ales cum potriveşte nişte cuţite lungi, de bucătărie. Ca într-o noapte s-o vedem în casă la Christine, deghizată într-un costum special, cum o imobilizează şi o ucide fără milă cu trei lovituri de cuţit. Apoi cu sângele victimei îşi scrie pe podea numele, după ce îi pusese în cealaltă mână bucăţica din fularul tăiat.

După crimă, Corneau desfăşoară un model de ceea ce înseamnă vinovăţie dovedită, urmată de dezvinovăţire. Geniul corpocratic al lui Isabelle se vede din toate amănuntele pe care le-a ticluit, deşi acum abilitatea ei devine pur actoricească, fiindcă atât anchetatorul cazului, cât şi avocatul ei, dacă în prima fază erau convinşi de vinovăţia ei, în a doua fază sunt la fel de convinşi de nevinovăţia tinerei femei. Este blamată în presă chiar poliţia, care e superficială, care acuză oameni nevinovaţi, nefiind în stare să aducă probe. În acest caz, probele pro şi contra au fost bine ticluite de Isabelle. Noi însă ştim de ce intră la puşcărie, dar ceea ce a fost certitudine, nu mai este. Ceea ce plana ca incertitudine, devine probă clară. Aşa a făcut ea, prin substituirea unui dosar, ca toate pistele să ducă la Philippe, să apară drept un asasin care ucide din răzbunare, fiindcă Christine îl umilise şi pe el, după ce a descoperit că a înşelat-o cu 80 de milioane de euro. Isabelle este eliberată şi pusă în toate drepturile ei corporatocratice. Ba are din partea funcţionarilor un respect îndoit şi nu ne miră s-o vedem şefă, în locul lui Christine. Totul a fost uluitor. Criminala a devenit erou. Crima perfectă. Dar în ultima scenă, în urma unei şedinţe, Isabelle rămâne cu Daniel, care îi spune că şi-a dat seama de tot scenariul ei după pastila pe care o găsise pe masă. Era o falsă doctorie. El a ştiut de jocul ei dublu. Şi ultimul cadru: Isabelle în pat, cu chipul răvăşit. Oare la ce se gândeşte ea? Nu cumva la cum să-l elimine şi pe mult mai diabolicul Daniel?

Scanned with CamScanner

Hotentoții

Remarcabilele filme prezentate la ultima ediție a Festivalului Filmului Francez sunt cea mai mare dovadă că Festivalul de la Cannes nu mai e o carte de vizită nici măcar pentru filmul francez. Fiindcă ceea ce am văzut depășește cu mult nivelul filmelor premiate la Cannes, ba selecția de la FFF ridică Franța la locul căreia i se cuvine, ca țara fraților Lumičre, inventatorii cinematografului. Iată o mare putere cinematografică, îți spui, după ce vezi formidabilele filme ale lui Luc Besson, Alain Corneau, Laurent Tirard, Patrice Chéreau sau Abdel Kechiche, cu al său senzațional **Vénus Noire** (2009), nici unul dintre acest filme nefiind premiat la Cannes. Ne-a rămas de comentat filmul lui Kechiche, inspirat din istoria reală a unei tinere femei din Africa de Sud, pe nume Saartjie „Sarah" Baartman, un exemplar rar de hotentot, care intră în atenția oamenilor de știință ai timpului. E vorba de începutul secolului 19, mai exact anul 1815, când celebrul anatomist Georges Cuvier (François Marthouret) o descoperă pe Sarah la un spectacol de bâlci şi îi plăteşte stăpânul ca s-o aducă la Academia Regală de Medicină pentru a o studia. El spune: „Nu am văzut niciodată un cap de om mai asemănător cu cel de maimuță". Evident, nu știm la ce se gândea, la ce fel de maimuțe, fiindcă Sarah are un cap de o frumusețe rară, ca şi tot ceea ce face ea. Şi ce face? Își expune trupul, cu fesele foarte voluminoase, dansează, cântă. Ideea de a o plimba ca pe o curiozitate prin Europa a avut-o Hendrick Caezar (Andre Jacobs), stăpânul ei. Aflând că englezii sunt avizi de bâlciuri cu monştri, o duce la Londra. Şi a avut ideea s-o prezinte pe Sarah ca pe un monstru, ca pe o bestie, pe care o ține într-o cuşcă şi o scoate de acolo ca pe un animal care rânjește la spectatori. La sfârşitul numărului, el invită publicul s-o atingă pe Sarah, să simtă că e adevărată. La un moment dat, printre spectatori apar şi nişte reprezentanți ai apărării omului, ai negrilor. Şi Caezar este dat în judecată că umilește un om, că profită de neştiința lui. Este acuzat de „exhibare".

Dar când Sarah apare în boxă, ea îi uimește pe acuzatori, pe judecători, pe toată lumea, fiindcă spune că joacă teatru, că ceea ce face nu e realitate, că e o diferență între realitate şi reprezentație. Realitatea e că ea a lucrat ca doică în casa lui Caezar, i-a crescut cei trei copii, iar pe cea mică a şi alăptat-o. Asta după ce i-a murit ei un băiat, făcut cu un alb, cu care a trăit doi ani. Ce face aici nu e realitate. E libertate. Şi Caezar este achitat. Într-adevăr, Sarah este o ființă foarte inteligentă, în realitate ea nu seamănă

Scanned with CamScanner

cu ceea ce face pe scenă. Adică nu rage, nu se bâțâie și nu sperie copiii. E foarte pașnică. Bea whisky și tace. La fel când e scoasă în lume și dusă la o cârciumă. Îi place să privească oamenii, dezmățul lor plin de violență. Dar rămâne mereu impasibilă. Iar când e în arenă, n-o recunoști. Categoric, se preface. Și categoric e un om liber fiindcă Caezar nu o tratează ca sclavă. Ba îi angajează și doi băieți negri să aibă grijă de ea, să-i fac toate poftele. Dar întâmplarea face să-l cunoască pe Réaux, un dresor de urși, aflat cu firma în apropiere. Și dresorul, deși are o amantă frumoasă, pe Jeanne (Elina Löwensohn), e atras de exemplarul hotentot. Și se va dovedi mai hotentot decât strămoșii primitivi ai Sarei. El știe s-o cucerească și să se culce cu ea. Apoi are ideea să meargă la Paris, unde creează un cu totul alt număr și o prezintă pe Sarah în mediile aristocrației franceze. Numărul este ingenios, erotic, place publicului, Sarah se preface admirabil, suportă și momentul când e călărită de spectatori, fiindcă acum câștigă o mulțime de bani. Caezar nu este de acord cu ceea ce vede, i se pare total inuman și înjositor ce-a făcut din ea dresorul. Dar Réaux îi spune că aici e Franța, nu Anglia, că așa cere publicul, apoi îl plătește gras pe Caezar și o cumpără pe Sarah. Caezar dispare. Abia acum Sarah devine o sclavă, un animal de circ, tratată fiind cu brutalitate de noul ei stăpân, care se poartă după cum își dresează și ursul, cu care și trăiește! Sarah devine exact ca un tigru în menajerie, care trebuie să reacționeze la strigătele dresorului, tipice dresurii de lei și tigri. Bestia e el și Sarah are într-o seară o reacție, face altceva decât îi ceruse el. La sfârșit, în culise, Réaux o insultă și declară că relația lor s-a terminat. Și o dă pe mâna amantei lui, Jeanne, care o duce la un bordel. Urmează viața de prostituată a hotentotei. O perioadă cu adevărat animalică. La un control medical, care li se făcea periodic prostituatelor, Sarah e descoperită cu o infecție gravă și i se spune să meargă urgent să se interneze la un spital și să se trateze. Dar ea își închiriază o cameră și face trotuarul, se culcă cu unul și altul până într-o zi când se prăbușește și moare. O pneumonie și boala venerică au distrus-a. Nu avea decât 27 de ani!

Trupul ei este luat de Réaux și dus lui Cuvier, care îl plătește regește. Acum Cuvier e fericit, poate s-o studieze în voie, poate să-i studieze și interiorul, inclusiv uluitorul ei sex, ceea ce Sarah nu l-a lăsat să facă atunci când era vie, când a acceptat să vină prima oară aici. Ba hotentotei i se face un mulaj din gips după corpul ei, i se cântărește creierul (1,35 kg, al lui Einstein avea 1,23 kg), i se extrage un foetus din pântec, iar organele

Scanned with CamScanner

genitale sunt conservate în canfor. E transformată într-un caz precum va fi mai târziu cel al lui Rasputin sau al românului Terente.

Pe genericul final citim că abia în anii noştri Saartjie Baartman a fost reabilitată ca om, a fost adusă de la Muzeul de Istorie Naturală al Franţei şi îngropată în pământul natal.

Contradicţia se află însă în spusele ei, în faţa tribunalului din Londra, că nu e tratată ca sclavă şi că e actriţă, că ceea ce face e teatru! Care o fi fost oare realitatea? Cât din adevărul acestei poveşti ne-a putut spune Kechiche şi cât este teatru, spectacol? Unii au comparat martirajul ei cu cel al lui Christ, ceea ce e total deplasat. Oricum, actriţa Yahima Torres face un rol memorabil, ea face credibil nu numai personajul, ci şi filmul. Sunt scene antologice jucate de această actriţă, care exprimă extrem de multe prin tăcere. Duce în spate sclavia unui popor umilit, a unei condiţii subumane. Are un singur moment fericit, atunci când un naturalist de la muzeu o desenează cu un copil alături şi-i oferă acest desen. Atunci zâmbeşte şi ea. În rest, are o privire încruntată, scrutătoare, judecă sălbăticia unei lumi aşa-zis civilizate. E un contrast izbitor între sensibilitatea hotentotei şi lumea modernă, între morala şi nostalgia ei pentru locul natal şi cosmopolitismul societăţii aristocrate. Cine e mai barbar, ea sau spectatorii high life care privesc această farsă a sălbăticiei hotentote? Un spectacol rar, dar festivalul de la Cannes nu l-a premiat, fiindcă e plin de hotentoţi, dacă luăm acest cuvânt în sensul lui peiorativ, cum l-a impus lumea emancipată.

Les films de Cannes à Bucarest

Sfârşitul lumii de la Cannes la Bucureşti

Este în plină desfăşurare evenimentul Les films de Cannes á Bucarest, ediţia a treia. Când citiţi aceste rânduri, deja am vizionat o duzină din filme. Din capul locului o spun, valoarea filmelor prezentate în acest an la Tribeca Film Festival este cu mult peste cea a filmelor de la Cannes. TFF este un festival dominat de filme experimentale. Şi ceea ce văd aici, în selecţia de la Bucureşti, imită filmele de la TFF, despre care am scris pe larg în ziare.ro.

De pildă, chiar filmul de gală, **7 Days in Havana**, proiectat după o întârziere nepermisă, datorată unui scapete, deşi avea un microfon, este o pastişă după faimosul **Una Noche** al lui Lucy Mulloy, care prezintă o

Scanned with CamScanner

față promiscuă a Cubei, dominată de prostituție și de nevoia de a evada, așa cum fac chiar interpreții principali în realitate, când au venit să-și ridice premiile și nu s-au mai întors în Cuba. E un caz supermediatizat.

Așa și aici, vedem povestea leită a personajului Cecilia, prezent în două episoade. Deși e împărțit în 7 episoade, urmând zilele săptămânii, fiecare episod fiind semnat de un alt regizor, Benicio del Toro, Gaspar Noé, Elia Suleiman, Laurent Cantet, Julio Medem, Pablo Trapero și Juan Carlos Tabío, filmul este plictisitor, lung, tras de păr, poate cu excepția segmentului în care apare Emir Kusturika.

Apropiat de formula „reality-show", filmul face din Havana o muză sexuală, inclusiv homosexuală, ca în episodul **Ritualul**, dar și una degradant mistică, precum în ultimul episod, **Fântâna**. Mândria șoferului cubanez care îi prezintă unui tânăr actor american Havana, este Capitoliul, copiat întocmai după Capitoliul americanilor de la Washington, numai că acesta, al cubanezilor, este mai înalt cu 5 centimetri, adică cu doi țoli!

Și celelalte producții, multe franțuzești, dar și ruseşti, palestiniene, italiene sau japoneze, sunt de o valoare îndoielnică, la limita realismului socialist, așa cum vor arăta în cronicile viitoare.

De departe cel mai bun film din selecție este **Beasts of the Southern Wild** (2011), cu care debutează newyorkezul Benh Zeitlin (n. 1982), după formula întâlnită la TFF, și mă gândesc imediat la filmul canadian **War Witch**, capodopera vietnamezului Kim Nguyen, care a obținut Marele Premiu al festivalului.

Este o originală viziune asupra sfârșitului lumii. Hushpuppy, o negresă de 6 ani, trăiește împreună cu tatăl ei pe o insulă amenințată de uragane. Pe insulă mai trăiesc doar câteva familii, în case insalubre, improvizate, amestec de gospodării precare și obiecte îngrămădite, totul de o concretețe formidabilă, cum numai arta filmului poate să surprindă, nu întâmplător filmul a obținut premiul Camera d'Or. Povestea supraviețuirii acestor oameni este narată de Hushpuppy, care este obsedată de animale preistorice și de topirea gheţarilor. Când furtuna vine, inundarea insulei este inevitabilă. Și mâna de oameni se adună pe un fel de Arcă a lui Noe, unde își pun „averea", purcei, găini, plante, ierburi, tot ce mai găsesc viu și rătăcesc pe apă ca sălbaticul Mariner al lui Kevin Kostner din **Waterworld** (1995). Ceea ce le dă sens uman acestor supraviețuitori sălbăticiți este iubirea, a lui Mariner pentru Helen, respectiv a lui Hushpuppy, o nesfârșită iubire, pentru mama și tatăl ei, dar și pentru viață.

Scanned with CamScanner

Fascinant este limbajul de înțelept bătrân al lui Hushpuppy, în care naivitățile se îmbină cu sensurile adânci. Ea mereu dialoghează cu mama ei dispărută și va pleca s-o caute. Această aventură în lumea civilizată îi întărește convingerea că adevărata viață e în sălbăticie. Aici, unde ea stăpânește necunoscutul, unde inima ei e puternică, fiindcă le spune celorlalți că „Strong animals know when your hearts are weak" (animalele puternice știu când inimile voastre sunt slabe).

Fetița este jucată de Quvenzhané Wallis, care face un rol memorabil, motiv pentru care filmul a fost unanim îndrăgit de critici și public, dovadă Marele Premiu obținut la Sundance Festival, cel mai mare festival al filmului independent, dar și premiul publicului la Festivalul de la Los Angeles. „The New York Times" l-a ales filmul anului.

Filmul lui Benh Zeitlin este un poem al supraviețuirii rasei umane.

Evident, filmul este o parabolă, în stilul lui Terrence Malick din **The Tree of Life** (2011), ideea de geneză. O altfel de geneză, în sensul că regizorul îi conferă eroinei puteri magice, așa cum este secvența în care ea pune frână invaziei fiarelor numite *aurochs*, un fel de zimbri preistorici uriași. În acest punct, filmul amintește și de formula lui Apichatpong Weerasethakul din **Uncle Boonmee**, încununat în 2010 cu Palme d'Or.

Fetița a fost crescută de tatăl ei, Wink (Dwight Henry), în spiritul rezistenței în fața primejdiei, a răului, învățând-o cum să se descurce dacă va fi singură, cum să-și facă rost de mâncare, cum să pescuiască. El îi alimentează la fiecare pas spiritul sălbăticiei.

Deși acești câțiva rătăciți vor fi recuperați de echipe de salvare și duși la adăpost, oferindu-li-se servicii medicale, condiții de viață civilizate, ei evadează, fug înapoi, refuză civilizația, vor să se întoarcă la origini, acolo unde au văzut lumina zilei. Textul este de o frumusețe colosală. Fetița narează toată povestea, povestea furtunii care se abate asupra paradisului terestru, sugerând salvarea prin Arca lui Noe, primul mit post-apocaliptic al lumii.

Și locul imaginat de Zeitlin este la capătul pământului, rupt de civilizație, numit Bathtub, plasat undeva în sud, într-o margine de deltă a lumii. Puterea lui Hushpuppy vine din credința că dacă o verigă a lumii se pierde, întregul se năruie. Ea tot repetă această idee care leagă fiecare parte a universului și îl face să existe. Sfârșitul lumii vine atunci când o partea ei moare sau nu funcționează. Ea luptă ca întregul să rămână cum a fost, întreg.

Scanned with CamScanner

Beasts of the Southern Wild este victoria filmului independent, cultivat şi de TFF, asupra marilor studiouri hollywoodiene, dacă ne gândim că filmul a avut un deviz de 1, 8 milioane dolari, realizând în câteva luni peste 13 milioane. O producţie minimală, dar cu idei maximale. Este lecţia pe care americanii o dau europenilor, producţiilor prezentate la Cannes, una mai defectă ca alta. Vom reveni şi cu analiza celorlalte filme aduse la Bucureşti.

Peştele de la Cannes se-mpute

Şi ediţia din acest an a Festivalului de la Cannes confirmă faptul că ne aflăm într-o zonă a sferelor de influenţă, cum ar spune Marin Sorescu. Că este un festival politic, poate fi dovedit prin prezenţa unor filme fără valoare, dar care trebuiau să fie, fiindcă reprezintă Cuba, Palestina, Iran, România sau Rusia.

Aşa este plicticosul **7 jours à la Havana**, analizat anterior, în care întâlnim şi un episod semnat de Elia Suleiman, regizor palestinian, comparat cu Buster Keaton şi Jacques Tati, pentru că seamănă cu primul şi aduce cu absurdul celui de-al doilea, dar gagurile din segmentul lui nu au nici un haz.

Şi filmul **Divine Intervention**, care a luat premiul juriului şi premiul criticii la Cannes în 2002, este la fel de insipid. Or fi de neînţeles pentru noi glumele palestiniene?! Acţiunea se petrece la Nazareth, unde s-a născut şi Suleiman, şi e alcătuită numai din momente absurde. De fapt, sunt momente care exprimă prostia omenească, ca în umorul evreiesc. De ce oare personajele din filmul său reprezintă oameni atât de proşti? Ca să definească locul unde s-a născut Iisus.

Momentele mai interesante apar în partea a doua a filmului, care se petrece la graniţa palestiniano-israelită, unde se transformă într-un pamflet politic: se ironizează soldaţii israelieni, absurdul controlului vamal. Un palestinian care trăieşte la Ierusalim nu poate ajunge să-şi vadă iubita, o palestiniană din Ramallah. Toţi sunt opriţi. El are ideea să umfle şi să dea drumul unui balon pe care e desenat chipul lui Yasser Arafat. Balonul trece, distrage atenţia soldaţilor, ocupaţi să captureze balonul, iar el se strecoară cu maşina dincolo de baraje. Balonul cu imaginea lui Arafat zboară peste cetatea Ierusalimului şi ajunge pe vârful Moscheii lui Omar.

Mai e şi un moment când postul de pază se prăbuşeşte la trecerea frumoasei palestiniene (Manal Khader), care devine apoi o ţintă magică,

Scanned with CamScanner

de neînvins, pentru soldații israelieni aflați în poligonul de trageri. Sunt pamflete antirăzboinice, fapt pentru care a și fost premiat.

În alt film al său, **The Time that Remains** (2009), Suleiman (un nume de pașă turc) este la fel de catâr și anticreștin, mai ales în secvența când îi moare mama, care are lângă ea statuia Fecioarei. Iar el, regizorul-personaj, îi ia mamei ochelarii de pe nas și îi pune Fecioarei, în timp ce mama se eliberează de tuburile care o ajutau să mai respire și moare. În stradă, un tanc îl urmărește cu turela pe un tânăr care vorbește la celular cu iubita lui. Personajul lui Suleiman stă pe o bancă și privește toate absurdițățile ce se petrec sub ochii săi. Lumea e dată peste cap. Nimic nu mai e normal.

Totul ar fi o consecință a faptului că în 1948 armata israeliană a ocupat Nazareth-ul, de fapt armata palestiniană s-a predat fără lupte, dar toți luptătorii din rezistență au fost urmăriți, prinși și uciși. De atunci e o continuă vânătoare de palestinieni și o luptă a celor vii de a-și apăra drepturile, de a apăra memoria morților.

Filmul se bazează pe jurnalul tatălui lui Suleiman, luptător în rezistența antiisraelită, apoi pe scrisorile mamei sale și pe propriile amintiri. Elia Suleiman își definește așa opera: „Filmul trasează un portret al vieții cotidiene a acestor palestinieni rămași pe pământurile natale, numiți arabo-israelieni, și care trăiesc ca o minoritate în propria lor țară".

Regizorul întreține revolta lor pe calea unei comedii absurde, pe regulile redundanței sau ale umorului negru.

Dar suprema nonvaloare a selecției este filmul rusesc **In the Fog/ În ceață** (2012), coproducție germano-ruso-olandezo-bieloruso-letonă, o ecranizare după romanul lui Vasile Bikov, realizată de regizorul Serghei Loznitsa, care depășește în lentoare tot ce s-a văzut. O dramă, în care doi luptători în rezistență încearcă să ucidă un consătean acuzat pe nedrept de trădare, de colaborare cu inamicul, ar fi putut fi povestită în cinci minute, nu în 127 de minute. Lentoarea e fără sens. Ca și sinuciderea celui urmărit, după ce urmăritorii săi sunt uciși de nemți. De fapt, tot de ruși, care au pactizat cu dușmanul, purtând haine negre cu însemne naziste. Toată acțiunea se petrece într-o pădure plină de fumigene, ca să fim în ceață. Totul e previzibil și anevoios povestit, ca în cel mai primitiv realism socialist, cu inconfundabilul joc stanislavskian al actorilor.

Sunt și alte filme proaste, fără valoare, acceptate pe criterii politice sau de conjunctură, ca **Like Someone in Love**, filme anecdotice sau

Scanned with CamScanner

comedioare ca **The Angels'Share**, filme de umplutură sau thriller ca **Killing them Softly** sau pur experimentale, ca **Holy Motors**. Însuşi **Reality**, câştigătorul Marelui Premiu, ne spune povestea unui vânzător de peşte, dar cum se-mpute el, vom arăta într-o cronică viitoare.

Dragostea învinge orice handicap

În filmul **De rouille et d'os/ Rust and Bone / Rugină şi os** (2012), al lui Jacques Audiard, căruia i-am comentat mai an **Un prophčte**, distins cu Marele Premiu la Cannes în 2009, se petrece o dragoste neobişnuită dintre o infirmă, Stéphanie, interpretată de Marion Cotillard, şi Alain (Matthias Schoenaerts), un belgian, fost boxer, actualmente fără ocupaţie, care vine să locuiască în Antibes, la sora lui, după ce a fost părăsit de soţie şi lăsat cu băieţelul lor de 5 ani, Sam.

Stéphanie este o dresoare de orci, balene ucigaşe, la acvariul din Antibes, şi la unul din spectacole este atacată de o balenă, care îi retează picioarele. Ea îşi pierde şi voinţa de a trăi, vrea să se sinucidă, dar îl întâlneşte pe Alain, implicat în lupte pentru bani, iar dragostea lui pentru viaţă îi dă şi ei curajul să trăiască.

Audiard practică un montaj rapid, ca şi viaţa fără astâmpăr a lui Alain, mereu în căutare de lucru, implicându-se în multe afaceri necurate, cum ar fi combinaţia cu un individ, Martial, care instalează camere ascunse, fapt ilegal căruia îi cade victimă şi sora lui, care va fi dată afară de la supermarket-ul unde lucra. Martial îl implică în luptele ilegale unde se fac pariuri la negru. Va fi însoţit şi de Stephanie, care va deprinde jocul clandestin şi se va implica şi ea în momentul când i se pun proteze speciale, de ultimă oră, care o ajută să meargă. Personajul devine ca o fantomă sau ca un automat SF pe două beţe.

Dar momentele cele mai originale ale filmului sunt cele legate de sex, de partidele de amor dintre Alain şi Stéphanie. Alain era un adevărat mascul, care îşi satisface nevoile sexuale cu cine apucă. Şi nevoia lui de sex e arătată la tot pasul. De aceea, el îi propune la un moment dat lui Stéphanie o astfel de relaţie, ca ea să-l solicite ori de câte ori simte nevoia, iar el se află în faza „ope", adică operativă (liber să facă sex).

Dragostea lor se înfiripă în ziua când el o scoate din casă şi o duce la mare, punând-o să facă baie, aşa infirmă cum e, fără picioare. Nimeni nu-i mai făcuse asta, nici un medic nu-i mai recomandase acest tratament

Scanned with CamScanner

de a trăi. Toate nebuniile lui Alain au pentru ea un impuls de viață. Delicatețea lui de brută îl cucerește. Așa acceptă să facă sex cu el.

Dar în momentul când merg la un bar și el agață o curvă și pleacă cu ea, o determină pe Stéphanie să-i explice a doua zi că acceptă relația cu el în anumite limite, ca el să nu fie animal, să continue să fie delicat cu ea, ca atunci când s-au cunoscut.

Stéphanie va rămâne cu Alain și fiul lui, după ce se petrece un moment dramatic, iarna, când Sam cade într-o copcă de pe lacul unde se juca, iar Alain îl salvează cu prețul fracturării mâinilor într-un moment când avea mai mare nevoie de ele, fiind programat la un proxim meci. Dar sunt speranțe să se refacă, așa cum și Stéphanie s-a refăcut și a revenit în acvariul cu balene ucigașe.

Înapoi la realism

O neașteptat de mare surpriză ne-a făcut selecția din acest an a filmelor de la Cannes, dominate de viziuni rudimentare, de la începuturile artei cinematografice, când se urmărea înregistrarea cât mai fidelă a realității. Când cei dintâi critici, scriitorii, precum Marcel Proust, au respins cinematograful, tăind aripile celor care vedeau în noua invenție moartea teatrului și viitorul artei, este sigur că ei au văzut astfel de filme, precum cele de la Cannes, adică de o narativitate liniară, deși șocante ca temă, cum ar fi dragostea unui bătrân profesor universitar, renumit traducător, pentru o prostituată, pe care o recomandă vecinilor drept nepoata sa. Acest film, mai mult decât pueril, se numește **Like Someone in Love** (2012), regizat de un iranian, Abbas Kiarostami.

Filmele au oscilat ca formulă între realismul socialist, ca rusescul **În ceață**, și super teatralul și iluzionistul **Motoare sfinte**, al lui Leos Carax, o fantezie suprarealistă, dar prăfuită, fără viață estetică. Carax face din limuzină personaj, îi dă în final și glas, dar nu are efectul din **Cosmopolis** (2012), filmul lui David Cronenberg, în care limuzina are o altă întrebuințare, e pe rol de creier de date, de pupitru informațional pentru un miliardar excentric, care are ambiția să conducă lumea din limuzina sa.

Holy Motors a fost considerat cel mai interesant experiment vizual și scenaristic de la Cannes, deși nu a luat nici un premiu, premiul de scenariu fiind acordat lui Cristian Mungiu, pentru un film aflat la cealaltă extremă, a realismului socialist. Boală de care suferă și **Reality**. E o consolare.

Scanned with CamScanner

Ca şi în cazul lui **Like Someone in Love**, pomenit mai sus. Deşi e regizat de Abbas Kiarostami, supratitrat la Cannes, inclusiv cu Palme d'Or, el nu ne convinge cu povestea unei prostituate, Aki, al cărei logodnic nu ştie cu ce se ocupă, considerând-o nepoata ultimului ei client, un bătrân profesor universitar, super erudit. Totul este subţire, cu o logică firavă, care se spulberă la orice contra-argument, cum ar fi scenele de o brutalitate inexplicabilă ale logodnicului, care o consideră pe Aki proprietatea sa. Sau ideea că seducătoarea Aki e studentă şi e nevoită să-şi vândă corpul ca să-şi plătească studiile, deşi bunica ei înstărită şi-ar da şi viaţa pentru ea!

Sau cât de discutabile sunt filmele lui Elia Suleiman, un regizor palestinian anacronic, care e mereu pe picior de război cu evreii, cu israeliţii, pe care îi ironizează, pledând pentru drepturile palestinienilor, răpite de Israel. Nu există nici o soluţie de pace pentru Suleiman, structura filmelor sale este redundantă, ca şi realitatea, zice el, fiindcă mereu palestinienii o iau de la capăt, mereu se revoltă, îşi cer istoria furată, revendicând drepturi mai mult sau mai puţin imaginare. El se foloseşte de comicul absurd şi de umorul negru pentru a crea pamflete antiisraelite.

Această întoarcere la un realism rudimentar se vede şi în românescul **După dealuri**, film care aminteşte de **Păcat** (1924) al lui Jean Mihail sau de alte ecranizări după Caragiale, de la **Năpasta** (1927) al lui Ghiţă Popescu până la **Năpasta** şi **Înainte de tăcere** ale lui Alexa Visarion, care mizează pe aluzii la tragedia antică, mai ales prin costumele şi decorul alb-negru. Evident, dialogul este rudimentar, o nouă dovadă a politizării acestui festival, care are alte criterii decât cele estetice. Dovadă că premiul pentru scenariu nu l-au obţinut filmele lui Carax şi Cronenberg, două lecţii cu adevărat de marcă ale acestui festival, care închide ochii când trebuie să-i aibă larg deschişi.

Salvarea formulei realiste vine de la filmul mexican **After Lucia** (2012), care este o dramă tulburătoare inspirată de mai multe cazuri reale. După ce îi moare mama într-un accident de maşină, fiica ei, Alexandra (Tessa Gonzales), o adolescentă de 17 ani, decide să preia responsabilităţile mamei sale, Lucia, şi să se ocupe şi de tatăl ei, Roberto (Hernán Mendoza). Care era bucătar şi se mută cu Alexandra în Mexico City, unde încearcă să-şi deschidă un restaurant. Alexandra nu trebuie să aibă decât o grijă, spune Roberto, să se integreze în noua şcoală unde învaţă. Şi să înveţe bine. Dar aici, ceea ce nu vede şi bănuieşte tatăl ei, vedem noi. Alexandra începe să fie agresată şi umilită de colegi. Când

Scanned with CamScanner

unul dintre ei, Manuel, o posedă sexual, înregistrează actul erotic, iar filmuleţul este dat la toată clasa, în toată şcoala. Şi Alexandra începe să fie tratată ca o „târfă". Chiar ziua ei de naştere este batjocorită de colegi, care îi fac un tort din mizerii şi o bagă cu faţa în el. Când are loc o excursie, nimeni nu o primeşte în pat şi e nevoită să doarmă în baie, unde băieţii mai puternici merg şi o violează. La fel, când sunt la un foc de tabără, unul dintre băieţi urinează pe ea, dar fiindcă mirosea a urină, îi spun să intre în apă, în mare. E noapte şi Alexandra, care e o bună înotătoare, dispare, nu mai apare. Toţi cred că s-a înecat. Pleacă fără ea, revin la şcoală şi are loc o anchetă, cine este vinovat de moartea ei.

Între timp, Alexandra a fugit, a plecat la vechea locuinţă, din Puerto. Nici tatăl ei nu ştie că trăieşte. Ba, el află, dintr-un DVD care i se strecoară sub uşă, cum s-au purtat colegii cu fata lui. Filmuleţul pe care îl vede, îl îngrozeşte. La şcoală participă la o dezbatere a cazului, dar Manuel dă vina pe Alexandra, care a acceptat să filmeze actul lor sexual. La Poliţie i se spune că nu se poate face nimic fiindcă este vorba de minori. Şi ceea ce nu bănuim, se întâmplă: Roberto îl răpeşte pe Manuel, îl duce legat cu o barcă în largul mării şi aici îl aruncă în apă. Regizorul Michel Franco a realizat o pagină de realism autentic, cu efect educativ. Mexicul a propus filmul său la Oscarul pentru Cel mai bun film străin.

Iluzia celebrităţii

Momentul de vârf al evenimentului „Les films de Cannes a Bucarest" a fost proiecţia filmului **Reality** (2012) al lui Matteo Garrone, încunnat la Cannes cu Marele Premiu. Pelicula este o decepţie. Comparativ cu alte filme, dar mai ales cu propriile filme, precum **Gomorra**, şi el încunnat cu Marele Premiu la Cannes în 2008, dar mai ales **L'Imbalsamatore** (2002), o adevărată revelaţie, care se ridică de la document la metaforă, la parabolă.

De altfel, aşa cum am avut prilejul să discut cu Matteo Garrone după proiecţia filmului său, viziunea sa oscilează între document şi ficţiune, între iluzie şi realitate. Dar dacă **Gomorra** (vezi Lecţia italiană) era model de document, o frescă a mafiei italiene văzute din interiorul genuin al formării mafiei juvenile, **Reality** este total fals, confecţionat, ca întreaga poveste a personajului principal, Luciano (Aniello Arena), un vânzător de peşte din Napoli, cu doi copii, care ajunge să-şi schimbe total identitatea după ce participă la o preselecţie e emisiunii Grande Fratello/ Big Brother.

Scanned with CamScanner

Când echipa televiziunii sosește la Napoli pentru a organiza audiții, Luciano nici nu visa la așa ceva, dar fetele lui insistă să meargă. Așa ajunge la Roma, unde dă un nou interviu, apoi așteaptă acasă să afle dacă a fost selecționat. Dar e sigur că va fi, după cum povestește el familiei, începând să-și facă planuri de îmbogățire, intrând într-un adevărat delir, într-o panică soră cu nebunia. Își vinde pescăria, apoi începe să dea săracilor obiectele din casă, spre disperarea soției lui, care își ia copiii și îl părăsește. Nici contactul cu biserica, la care îl duce un fost angajat al său, nu-l eliberează de obsesie, nu-l vindecă.

Luciano stă închis în casă și privește la televizor emisiunea care a început. Așteaptă o minune, să fie chemat. Se anunță că va fi o surpriză și crede că e vorba de el, că va fi sunat din clipă în clipă. Toți oamenii cu care intră în contact i se par că sunt trimiși de postul de televiziune să-l verifice. Înșiși cerșetorii cărora le dă lucrurile din casă îi par a fi o delegație de la televizune.

Totul e neverosimil, probabil că acest lucru a și urmărit să ne arate Matteo Garrone. Dar o face neinspirat. Personajul nu are antecedente de parnoia televizionistă. Nu se întâmplă nici o minune ficțională, în timp ce concursul are loc fără erou. Dar Luciano este atât de bolnav de iluzia de a fi vedetă încât pleacă la Roma, ajunge pe platoul emisiunii și se strecoară înăuntru, așezându-se pe unul din paturi, imagine pe care o vedem prin transfocare deasupra orașului. E finalul unui film insipid, fiindcă Luciano e un caz izolat. Sigur, nebuni ca el există, dar nu se poate generaliza.

Ceea ce pentru familie, pentru vecini, pentru toți ceilalți oameni simpli este iluzie, păcăleală, telerealitate, pentru Luciano este realitate fără tăgadă. Atât de mult el crede în visul său, în ceea ce i-a spus o vedetă TV „Never give up", să nu renunțe niciodată la vise, să creadă în ele, încât își pierde total busola, implicit identitatea, fapt care nu se întâmplă cu Leopoldo din **To Rome with Love**, bijuteria lui Woody Allen.

Leopoldo este un umil funcționar pe care mass-media îl face star peste noapte, ca, la sfârșitul vertijului, să-l părăsească și să facă star din alt amărât. E ca jocul de-a prinț și cerșetor. Mass-media acum te ridică, acum te coboară. E o subtila ironie la adresa iluziilor chioare. În câteva minute, Woody Allen face o satiră șfichiuitoare, ceea ce nu reușește Garrone timp de două ore.

După **Amarcord** și celelalte parabole felliniene e greu de trecut o astfel de ștacheta. Ciudat e mai ales faptul că aici Garrone nu face nici

Scanned with CamScanner

film. Se îndepărtează de limbajul cinematografic şi cade în divertismentul ieftin de tip TV. E fals, artificial, bombastic, neconvingător. Un realism de duzină.

O cădere în derizoriu

Matteo Garrone declară că „după **Gomorra**, am vrut să fac un film diferit, să schimb registrul, aşa că am decis să încerc o comedie". Dar cât de departe suntem de un Bragaglia, De Sica, Zavattini, Toto, Steno, Risi, Rossellini, Monicelli şi alţi comici italieni. El crede că **Reality** „este un film despre cum percepem noi realitatea" (care noi?), „e povestea unui om care iese din realitate şi intră în propria lui dimensiune fictivă". Şi mai departe: „Îmi place să mă gândesc la Luciano ca la un Pinocchio al zilelor noastre, naiv şi inocent ca un copil. L-am urmărit cu camera ca şi cum ar fi trăit o aventură fantastică". Atunci cum rămâne cu dorinţa de a face un film despre realitate, care „să îndemne la reflecţie asupra a ceea ce ni se întâmplă astăzi"? Declaraţiile lui Garrone introduc o doză de confuzie care ne demonstrează că această cale nu este potrivită pentru el.

Mai ales că pe tema manipulării mass-media, a raportului dintre aparenţă şi esenţă, s-au realizat numeroase film mult mai convingătoare decât **Reality**. Numai la TFF am văzut câteva, cum ar fi **Caroline şi Jackie** (2012) al lui Adam Christian Clark, un regizor care şi-a început cariera realizând la televizunea CBS show-ul „Big Brother". Apoi amara comedie **La chispa de la vida/ As Luck Would have It** (2011) a lui Alex de la Iglesia, în care un publicist, recent concediat, care îşi caută un job, are un accident ciudat, care îl face peste noapte vedetă de televiziune. Parodia este năucitoare la adresa acestui mijloc zâmbitoriu de umilit oamenii.

Decepţia pentru **Reality** e cu atât mai mare cu cât ne-a cucerit **L'Imbalsamatore**, o formidabilă lecţie de cinema, având în centrul acţiunii un taxidermist (îmbălsămător) pitic, pe nume Peppino Profeta (Ernesto Mahieux), contectat cu mafia, fiind solicitat să îmbălsămeze cadavre, în care se transportau droguri. El se împrieteneşte cu tânărul Valerio (Valerio Foglia Manzillo), pe care îi ia partener de lucru şi îl învaţă să îmbălsămeze animale şi păsări. Însă Valerio se îndrăgosteşte de Deborah (Elisabetta Rocchetti) şi o aduce să locuiască împreună, dar piticul, fiind homosexual, îndrăgostit de Valerio, o alungă pe Deborah.

Cei doi tineri însă nu pot renunţa la iubirea lor şi încercarea lui Peppino de a-l forţa pe Valerio cu un pistol să meargă cu el şi să o

Scanned with CamScanner

abandoneze pe Deborah, se transformă în ceva contrar: Valerio va fi nevoit să-l lichideze, aruncându-i maşina într-un râu. Îl vedem însă pe pitic în maşină, sub apă, mişcând, iar pe imaginea genericului final îl zărim mergând pe malul apei. Ceea ce sugerează că răul nu poate fi ucis. Nici dragostea nu-l învinge.

Piticul este un fel de Mefisto, un personaj malefic, insinuant, pervers. Generozitatea lui are mereu un scop. Un personaj complex, care îşi ascunde foarte bine intenţiile. Răul poartă masca bunătăţii, a dezinteresului, a atitudinii superioare. Numai femeia, Deborah, îl intuieşte, îi ghiceşte intenţiile, de aceea piticul vrea s-o elimine. Dincolo de acest triunghi amoros pervers, Matteo Garrone foloseşte un limbaj plin de metafore, de aluzii, de sugestii. Un permanent mister pluteşte în aer, mereu se creează o aşteptare a imprevizibilului. E o splendidă pagină cinematografică pe care am fi dorit s-o vedem amplificată în **Reality**. Ceea ce nu se întâmplă.

Sfidarea americană

Ediţia din acest an a Festivalului de la Cannes a conţinut şi trei filme americane (de fapt, unul canadian, dar cu participare americană, cum vom vedea), care au fost lecţii pentru filmul european. Pe unul dintre ele, **Beasts of the Soutern Wild**, l-am prezentat anterior, acum le vom prezenta şi pe celelalte două.

Oricâte balansări ar face Festivalul de la Cannes, nu poate evita adevărul că filmul european e în criză, dacă a putut ca Marele Premiu să meargă la un film fără valoare, **Reality**, iar multe din filmele selectate au primit onoruri numai pe criterii politice sau pe jocuri de conjunctură. Adevărate filme estetice nu au existat sau au fost flagrant nedreptăţite.

Astfel un film fără cusur, un model de scenariu, de dialog strălucit, fără concurenţă, este **Cosmopolis** (2012) al lui David Cronenberg, după cartea lui Don DeLillo, scriitorul cel mai special al Americii. Faţă de el, celelalte filme din selecţie, inclusiv **După dealuri**, par copii palide a ideii de film, dovedind că filmul european nu mai are nimic de spus, e cât se poate de bătrânicios, înglodat într-un realism rudimentar, la marginea celui socialist, în contrast cu prospeţimea şi noutatea filmului american, cum am arătat atunci când am comentat minunatul film al lui Benh Zeitlin, **Beasts of the Southern Wild**.

La fel de sălbatic este şi filmul canadian **Cosmopolis**. Protagonist este actorul american Robert Pattinson, în rolul lui Eric Packer, un miliardar

Scanned with CamScanner

de 28 de ani, care pare să conducă lumea din limuzina sa albă, într-un New York post-apocaliptic, în care rege a devenit şobolanul. Eric vrea să se tundă şi în drumul lui spre frizerie descoperim o întreagă odisee, o lume în destrămare, alienată, eşuată. Pe banca lui din limuzină vin mai ales femei, pe care le posedă în timp ce ele îi deconspiră anumite secrete.

De altfel, maşina lui Eric este o bancă de informaţii, cu un pupitru pe care se derulează imaginile cerute. El este superpăzit, încercând să străbată un oraş blocat de vizita preşedontelui SUA, de înmormântarea unui celebru rapper şi de o demonstraţie antiglobalizatoare cu şobolani.

Ba el însuşi devine ţinta unui atentat. Deşi de curând căsătorit, tânăra şi frumoasa lui soţie îl părăseşte când simte că miroase a sex. Extravagant, nonconformist, bântuit de complexe, protestatar schizoid, Eric face parte din familia lui Alex, eroul din **Portocala mecanică**. Îşi va ucide bodyguard-ul, doar ca să verifice dacă arma lui se descarcă la recunoaşterea vocii, ca la sfârşit să ajungă la frizeria unde venea în copilărie, pentru a afla de la frizer poveşti ale trecutului.

La un moment dat însă se scoală brusc, tuns pe jumătate, având intuiţia locului unde se află cel ce voia să-l ucidă. Îl descoperă şi vrea să afle motivele crimei, care i se par puerile, criminalul fiind un fost angajat de-al său concediat şi complexat. Se va împuşca în mână, pentru a-i da curaj criminalului să-l împuşte, să simtă şi această senzaţie pe care n-o cunoaşte, cum îşi va face glonţul loc şi datoria în trupul său.

E o formidabilă alunecare în subconştient, prin speculaţiile despre limbajul informatic, economic (căderea yenului) sau erotic, unde descoperim un dialog supersofisticat, savant, plin de savoare spirituală. Inteligenţa omului devine o autodenudare, o automutilare. Omul se dizolvă pe sine, se analizează şi ajunge la ultimele consecinţe umane. Eric exprimă înfundătura lumii, înfundătura erotică şi existenţială. El sfidează nu numai femeile, informaţiile, manifestanţii, luptătorii pentru o idee, ci însăşi moartea.

*

Un alt film total nonconformist, potrivit cu Sundance Festival sau Tribeca Film Festival a fost **Killing Them Softly** (2012) al lui Andrew Dominik, cu Brad Pitt în rolul principal. Cei doi au mai colaborat anterior la un original western, un western noir, numit **The Assasination of Jesse James by the Coward Robert Ford** (2007).

Un black film este şi **Killing Them Softly**, filmat numai în clarobscur, un thriller inspirat de romanul **Cogan's Trade** al lui George

Scanned with CamScanner

V. Higgins, publicat în 1974, dar adaptat la anul 2008, pe fundalul crizei financiare, ce afectează şi lumea subterană a mafiei.

Ideea cu totul originală a lui Dominik este să prezinte acţiunea mafiotă, un şir de jafuri şi crime violente, în paralel cu un discurs al lui Obama. Este un permanent contrapunct. Obama vorbeşte despre puternica Americă, „toţi ca unul", de ideea lui Jefferson că „toţi oamenii sunt egali", în timp ce asasinul ucide şi spune că Jefferson a emis această frază tocmai când şi-o trăgea cu servitoarea lui.

Personajul lui Brad Pitt, Jackie Cogan, care e un asasin plătit să răzbune un clan mafiot jefuit şi umilit în timpul unei partide de pocker de doi escroci mărunţi, spune că „America nu este o ţară, este o afacere" şi cere pe loc banii („dă-mi dracului banii ăia odată!") celui care l-a angajat. Desigur, Pitt a ucis mai mulţi decât era prevăzut, fiindcă acesta accidente colaterale sunt inevitabile. L-a ucis chiar şi pe şeful lui, care avea un preţ, dar acum el are şi impune altul.

Este un film, am putea spune, antiamerican, care sfidează ideile cu care defilează Obama, preluate de la înaintaşi, că America este o putere democratică, o singură fiinţă, transformând vorbe istorice, dragi americanilor, în vorbe goale, fiindcă una este ce se spune la televizor sau la radio şi alta este realitatea.

Întrebarea e, care realitate? Fiindcă realitatea pe care ne-o prezintă acest film, plină de crimă, violenţă, sex, alcool, violuri, câini, droguri, maşini arse, tot felul de realităţi marginale, ca însuşi peisajul dezolant, insalubru, mocirlos (tot timpul plouă), unde se petrec întâlnirile din film, este într-un total dezacord cu visul american. Însuşi dialogul dintre personaje este o mostră de limbaj gangsteresc, frizând un firesc de gradul 2, ca în filmele de acest gen despre mafie, cum ar fi **Goodfellas** (1990) al lui Martin Scorsese.

Desigur, mai trebuie spus că o astfel de realitate există numai în filme, că o serie de filme de gen, fie thriller, fie cu mafia, începând cu **Naşul** (1972) lui Coppola, au creat o realitate paralelă, foarte puternică, în care trăiesc tot mai mulţi oameni, la care nu poate fi raportată realitatea propriu-zisă, pe care o vedem în viaţa americană de zi cu zi.

Însă astfel de filme sfidătoare, provocatoare, ca şi cele post-apocaliptice, care o iau cu mult înaintea realităţii, se fac pentru a ţine trează conştiinţa spectatorului, pentru a-l avertiza asupra pericolelor care îl pot ameninţa într-un viitor mai mult sau mai puţin îndepărtat.

Scanned with CamScanner

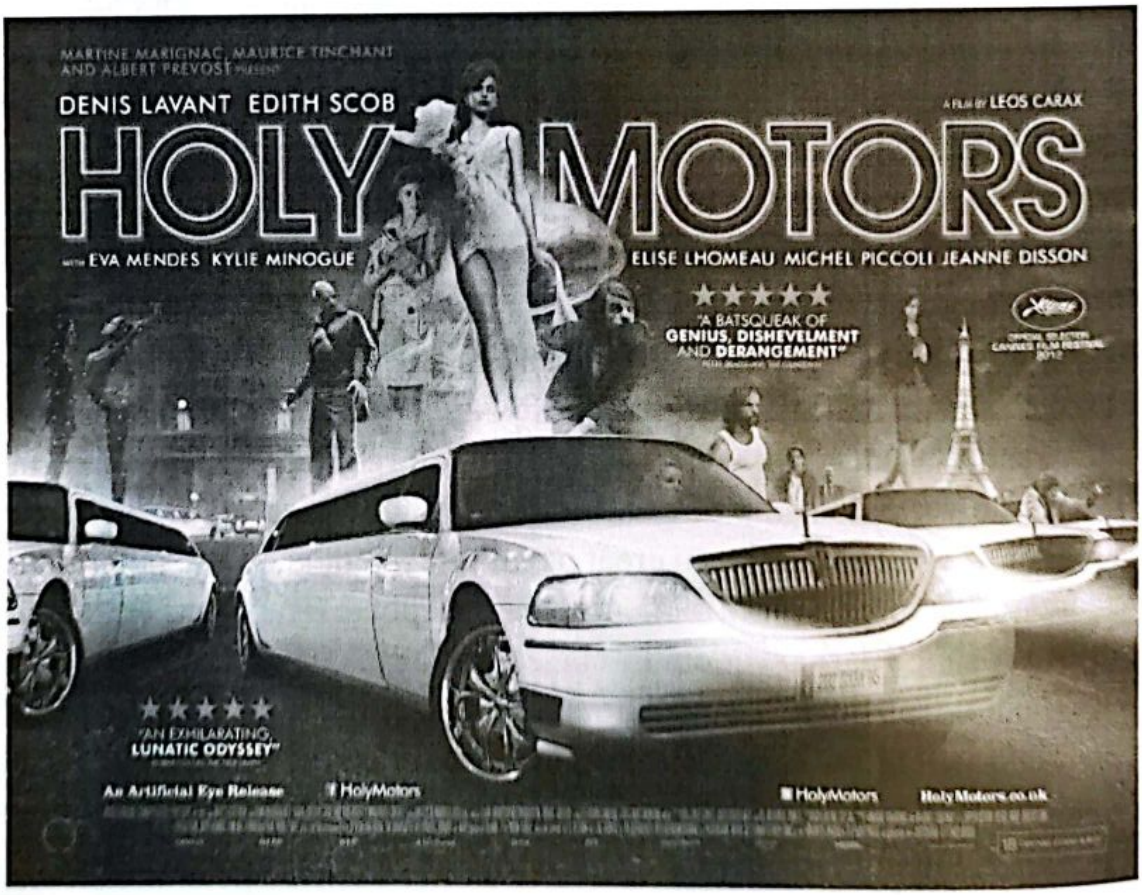
Experimente

Ediția din acest an a festivalului de la Cannes a inclus și două experimente, filmul francez **Holy Motors** și filmul mexican **Post Tenebras Lux**.

Filmul lui Leos Carax a fost propus pentru Palme d'Or, apoi la premiul pentru scenariu, dar până la urmă jocurile de culise l-au lăsat fără nici un premiu.

Motoare sfinte este o fantezie suprarealistă, în genul **Entr'acte** (1924) al lui René Clair, care se termină cu o poantă, ceva penibil, cum este dialogul limuzinelor dintr-un garaj de lux, care discută între ele, adresându-se cu numărul pe care îl au și deplângându-și soarta, fiindcă oamenii nu mai au nevoie de ele. Ideea este că astfel de mașini și-au trăit traiul, rolul lor fiind unul de muzeu.

Și filmul ne prezintă o zi din viața unui anume Oscar, un fel de pitic programat să-i distreze pe oameni. Limuzina gigant este un fel de cabină de machiaj și garderobieră, unde el își schimbă identitățile, fiind pe rând patron, asasin, cerșetor, creatură monstruoasă, acordeonist, tată familist, amant fatal, prilejuindu-i actorului Denis Lavant o creație antologică.



Scanned with CamScanner

Totul însă e fără nici o logică, calitatea lui Oscar de clown universal care dă toate aceste reprezentații fără noimă, veritabile cacealmale, fiind necesară și plătită la sfârșitul zilei de șoferul limuzinei, doamna Céline, o femeie stilată, care, la terminarea programului, duce mașina la garaj și pleacă, după ce își pune o mască verde pe față.

De regulă, astfel de mașini și astfel de servicii se folosesc în cazul prostituției. Cu ele, prostituatele sunt duse la un client sau altul. Dar aici e vorba de magia teatrului, de schimbări de decor și identitate, de la roluri de bestie și asasini dedublați la amant fatal, ca în scena când Oscar se întâlnește cu o fostă iubită, care își cântă disperarea în stilul **Umbrelelor din Cherbourg**.

De fapt, Oscar e mai mult pe rol de iubit, fie când e o bestie, fie un tânăr rebel, fie un bătrân aflat pe moarte, care îi mărturisește tinerei sale iubite că viața e frumoasă, fiindcă are în ea dragostea, dar și moartea e frumoasă, numai că din ea lipsește dragostea.

Dar, ironia sorții, Festivalul de la Cannes a avut un film, **Cosmopolis** (2012) al lui David Cronenberg, în care limuzina are o altă întrebuințare, e pe rol de creier de date, de pupitru informațional pentru un miliardar excentric, care are ambiția să conducă lumea din limuzina sa.

Sigur, limuzina lui Oscar ține loc de căruță, ca în teatrul ambulant, din commedia dell'arte. Totul în acest film este bizar, voit incoerent, șocant, ca la un circ magic, alcătuit dintr-o serie de numere suprarealiste, ce se vor unul mai captivant decât altul. Nu există nici o legătură între aceste numere, dar putem face anumite asocieri. De pildă, bestia care mănâncă flori sau dolari semănă izbitor cu un personaj din filmul **Tokio** (2008), un triptic antologic semnat de Michel Gondry, Leos Carax și Bong Joon-ho. Fragmentul lui Carax se numește **Merde**, așa cum există unul asemănător și aici, în **Holy Motors**. Care continuă formula tripticului, fiecare programare a lui Oscar, după consultarea unui dosar, putând fi considerată un segment independent.

Tokio, un film realizat de cineaști ne-japonezi, a și fost modelul regizorului Leos Carax, care revine pe platouri, cu un lung metraj, după o pauză de 13 ani. **Holy Motors** a fost considerat cel mai interesant experiment vizual și scenaristic de la Cannes, deși nu a luat nici un premiu, cum am spus, premiul de scenariu fiind acordat lui Cristian Mungiu, pentru un film aflat la cealaltă extremă, a realismului socialist. Boală de care suferă și **Reality**. E o consolare.

Scanned with CamScanner

*

Post Tenebras Lux, în schimb, a obținut premiul pentru regie, acordat lui Carlos Reygadas, un regizor onorat și cu alte premii la edițiile din 1999, 2005 și 2007 ale festivalului.

Dar „tenebrele" lui Reygadas pe mine nu m-au cucerit, în primul rând prin efectul de filmare. Tot filmul are o imagine dublă și triplă, așa cum se întâmplă atunci când obiectivul e prost pus și rezultă un defect de filmare, numit unsharff, adică neclar. E un defect optic, care face să pecepem deformat imaginea, ca prin ceață.

De ce a urmărit cineastul un asemenea efect, nu e limpede. Poate din cauză că așa vede lumea diavolul? Fiindcă din capul locului, în casa familiei Juan, unde are loc acțiunea, apare un moment de desen animat. Animația prezintă cu drac gol, cu o servietă, care intră în casă, merge pe un hol, se strecoară într-o cameră, apoi, după două ore de proiecție, deci la sfarsitul filmului, îl vedem făcând calea întoarsă, deci plecând din casă.

Filmul este o mostră experimentală, care dovedește ce se întmplă când un cineast nu are nimic de spus. În locul substanței, pune formalul. Nu forma, ci mimarea ei. Totul devine un ghiveci, un amestec fără nici o logică, în care un meci de rugbi se suprapune peste o crimă, imagini porno, dintr-o piscină, cu joaca a doi copii, tăierea unui copac cu predicile unei secte, tot felul de imagini disparate, care vor să ne facă să deducem că este vorba despre o familie mexicană aflată undeva la țară, într-un peisaj muntos, alternând secvențe din viața cotidiană cu amintiri dintr-un trecut tenebros.

Adică nu se înțelege de ce bărbatul, pe nume Juan (Adolfo Jimenez Castro) își duce frumoasa soție, Natalia (Nathalia Acevedo), la un club de nudiști pentru a fi violată de bărbații de acolo?! Camera în care are loc toată această operație se numește „Duchamp", un apropo la artistul suprarealist.

Sigur, se cultivă un suprarealism oniric, deși o logică ar fi atunci când doi țărani sparg casa, fură aparatura electronică, dar sunt prinși de Juan, însă unul dintre hoți, pe nume El Siete (Willebaldo Torres), îl împușcă. Și de la Eleazar, băiețelul lui Juan, înțelegem că tatăl lui a murit, că nu a supraviețuit glonțului. Iar criminalul, acel „șapte", este respins de soția lui și în final îl vedem cum își taie capul, adică vedem cum i se desprinde capul de trup, din care țâșnește sânge ca dintr-o fântână arteziană. Și peste această imagine decapitată începe să plouă.

De altfel, furtuna, trăznetele și fulgerele sunt predominante în acest film exotic, luxuriant. În care laitmotiv sunt câinii, niște câini fioroși,

Scanned with CamScanner

atotprezenți, câinii lui Juan, pe care îi tot hrănește și dresează.

De ce oare câinii nu și-au făcut datoria atunci când stăpânul lor a fost jefuit și împușcat? Sigur, nu e greu de dedus faptul că imaginile vieții de la țară alternează cu cele de la oraș, că Natalia este nefericită fiindcă nu se mai distrează ca în trecut, cele două lumi coexistând de fapt.

Desigur, un mare festival trebuie să aibă de toate, să satisfacă toate gusturile, să combine toate stilurile, numai că trebuie să aibă o singură grijă, ca filmele selectate să fie de calitate, să nu coboare ștacheta exigenței estetice, așa cum s-a întâmplat la această ediție 2012, dominată de filme fără valoare.

Criza filmului european vine de la Cannes

Căderea în realismul ieftin a filmului european văzut prin prisma selecției de la Cannes, pe care am prezentat-o pe larg în comentariile precedente, poate fi la fel de bine ilustrată și prin comediile prezentate. Una dintre ele, **Reality**, analizată anterior, a obținut și Marele Premiu. Ele au structura de anecdotă cu poantă, așa cum le cere Elisabeta Bostan studenților de la UNATC, după cum rezultă din filmulețele pe care le vedem la celebrul festival „Cinemaiubit", cărui i se potrivește mai bine titlul „Cinenaiubit", cum am arătat într-un comentariu anterior!

În această cheie este tratată și povestea din **The Angels' Share/ Partea îngerilor** (2012), filmul lui Ken Loach, la a 11-a participare la Cannes, de unde a plecat cu Premiul Juriului. Loach își începe filmul ca o dramă shakespeariană, ca un blestem care apasă pe două familii rivale, care se căsăpesc oriunde se întâlnesc, dar continuă în stil de anecdotă cu poantă și se termină cu happy-end.

Imberbul Robbie (Paul Brannigan), devenit de curând tată, e bântuit de trecutul său de delicvent. Dar după ultima ispravă, o bătaie crâncenă, scapă ca prin urechile acului de închisoare, fiind obligat să presteze timp de câteva luni muncă în folosul comunității. Aici se întâlnește cu trei foști amici. Henry, cel desemnat să-i aibă în grijă, un mare pasionat de degustări, îi duce într-una din zile să vadă o distilărie, cum se fabrică whisky-ul. După o serie de degustări, Robbie descoperă că are talent de veritabil degustător.

Începe să se inițieze în arta whisky-ului și, împreună cu amicii săi, va pune la cale o mare înșelătorie, reușind să sustragă dintr-un depozit câteva sticle de whisky rar, licitat la peste un milion de lire. Una din sticle o vinde unui colecționar cu bani frumoși. Își cumpără o mașină, cu

Scanned with CamScanner

care va pleca, împreună cu iubita lui şi copilul lor, să-şi cumpere o casă şi să-şi înceapă viaţa cu adevărat.

Titlul filmului se referă la partea dintr-o pradă pe care nu o vinzi, ci o împarţi cu prietenii.

O altă comedie fără haz, dar lirică, este şi filmul francez **Adieu Berthe** (2012), Berthe fiind bunica unui farmacist, pe nume Armand (Denis Podalydčs), care aleargă pe la pompe funebre şi prin cimitire să găsească serviciul potrivit pentru a o înmormânta sau incinera pe Berthe, care tocmai a murit la azilul unde era internată. Din scrisorile ei de dragoste, de când era fată mare, nu reiese cum ar fi vrut să fie trecută la cele veşnice, de aceea Armand o va incinera, iar cenuşa i-o va risipi în lacul azilului.

Dar ca toată aventura macabră să aibă haz, regizorul Bruno Podalydčs îi dă eroului un rol de amant fatal, fiindcă el este dorit cu febrilitate atât de soţia, cât şi de amanta sa, care îi deconspiră la un moment dat impotenţa. De altfel, Armand arată cam pricăjit comparativ cu voluptoasele sale femei, care fac ca dorinţa sa să pară ridicolă. Mai ales că Armand caută să răspundă la întrebarea „Ce e dorinţa?", fiindcă i-a fost pusă fiului său la examenul de filosofie, pe care l-a picat.

Filmul este bătrânicios, demodat, cu un haz discutabil, ucis de penibilele scene erotice ale penibilului Armand, care este şi magician pe deasupra. Dar toţi sunt magicieni în acest film, fac scamatorii, până şi moarta învie şi scoate panglici pe gură sau pe peliculă. Iar sacrificat până la urmă este un şoricel de câmp, care este incinerat!

E o comedie uşoară, bazată pe un limbaj mortuar, speculat la un nivel rudimentar, fără noimă, nici măcar la nivelul comediilor trăsnite, specialitatea cinematografiei franceze.

Dar comedia cea mai mare a evenimentului „Les films de Cannes á Bucarest" a fost faptul că „filmul surpriză" anunţat nu a fost Palme d'Or, adică filmul **Amour** al lui Michael Haneke, aşa cum se aştepta toată lumea şi cum ar fi fost firesc să fie, ci o peliculă de arhivă degradată, cu subtitrare în limba maghiară! Tot o anedotă cu poantă! Categoric, ediţia din acest an a evenimentului a fost o mare cacealma, o păcăleală la care şi-au adus contribuţia din plin nu doar organizatorii, ci şi spectatorii, mai ales cei tineri, care s-au străduit să umple la fiecare proiecţie sala cinematografului „Studio", unde a avut loc evenimentul.

Scanned with CamScanner

Lecția germană

Herzog

Punctul forte al B-EST a fost prezența lui Nikita Mihalkov şi a filmelor sale, susținute printr-un master-class, despre care vom vorbi pe larg la Lecția rusă. Apoi, printre cele aproape 50 de filme prezentate, a mai avut două nume grele, Alain Resnais şi Werner Herzog.

Acesta din urmă a fost prezent în competiție cu **The Wild Blue Yonder** (2005), tradus **Albastrul de dincolo**, un documentar SF, laureat cu premiul FIPRESCI la Veneția şi care a obținut şi la B-EST un premiu special, premiul de excelență. Filmul este o utopie în care e inclusă speranța că în viitor (nu se precizează care viitor, căci sunt mai multe!) pământul va fi protejat de oameni, care vor trăi în afara lui, pe alte planete şi vor reveni doar în vacanță pe pământ, care va fi un fel de Parc Natural, o rezervație cosmică ocrotită, un loc edenic, ca la început, înainte de a exista oraşele, băncile, porcii domestici şi mai ales banii. Este şi ideea lui Mel Gibson din **Apocalypto**, în care, pe o cale mitologică, se pledează pentru revenirea la izvor, la un nou început al umanității. Herzog ne propune însă un joc, o situație ipotetică, anunțată printr-un comentator, care este un extraterestru, un Alien (Brad Dourif), venit de pe planeta Andromeda, care şi-a terminat energiile, obligându-i pe locuitorii ei să plece în univers, oriunde văd cu ochii. Un grup de astfel de ființe ajunge pe pământ, dar aici planeta a devenit de nelocuit, fapt pentru care ele încep să găsească soluții, să facă planuri de redresare a situației.

Acesta este un pretext pentru a-l determina pe Herzog să facă un fel de istorie a cuceririi cosmosului, începând cu experiențele pionierismului aviatic (aici sunt folosite secvențe de arhivă) până la cele mai performante realizări în domeniu (imagini oferite de NASA). Se face şi o originală istorie a omenirii, care ar fi ajuns la înfundătură prin câteva greşeli

Scanned with CamScanner

fundamentale, una din ele fiind domesticirea porcilor sălbatici, fapt care l-a transformat pe om într-o fiinţă sedentară. Apoi aflăm că stadiul actual la care a ajuns cosmonautica este catastrofal, fără speranţa ca omul să cunoască universul în care trăieşte, dat fiind că cea mai mare viteză pe care a atins-o o navă, în speţă Voyager, este doar de 90 000 de km/ h, ori cu această viteză, într-o altă ipoteză, a unui zbor de la facerea lumii şi până în prezent, omul nu ar străbate decât 15 la sută din distanţa faţă de cea mai apropiată stea, aflată la 4,5 mii de ani lumină.

Numai pe o cale utopică s-ar putea evada, s-ar putea ajunge într-un tunel al timpului, care i-ar dizolva pe cosmonauţi, ca să-i readucă la viaţă când ajung în albastrul de dincolo de existenţa cunoscută. Acest albastru este redat de cineast ca o lume subacvatică, ca un paradis cosmic, susţinut în banda sonoră de muzică afro-asiatică, tribală.

Sonată pentru un om bun

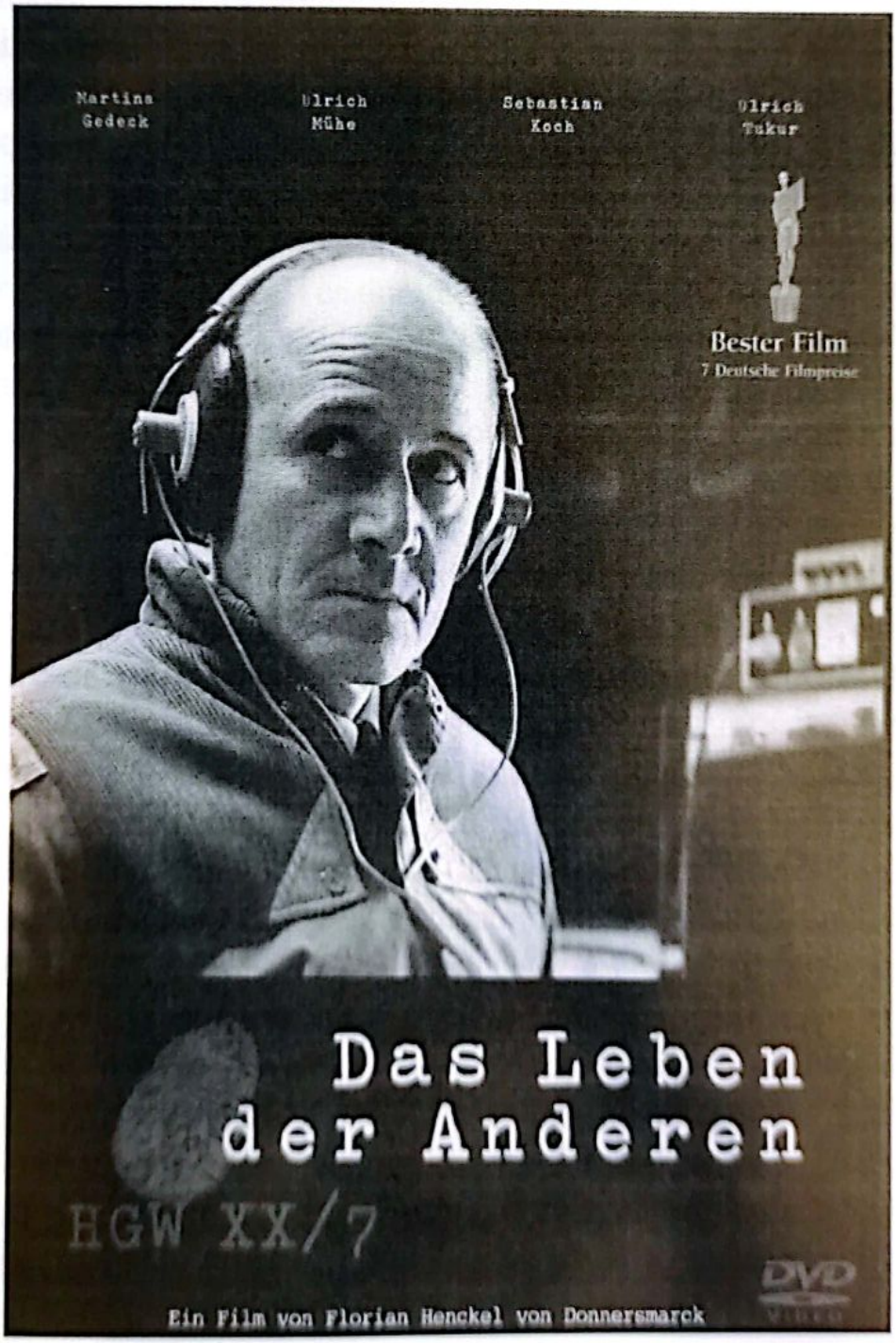
Vedeta Festivalului Filmului European a fost filmul german **Das Leben der Anderen/ Viaţa celorlalţi** (2006), cu o carte de vizită premială impresionantă, în primul rând Oscarul pentru cel mai bun film străin în 2007. Scenariul şi regia aparţin lui Florian Henckel von Donnersmarck (n. 1973), un cineast cvasinecunoscut, care reuşeşte să ne ofere cea mai formidabilă lecţie planetară privind soarta lumii, pornind de la STASI, serviciul de siguranţă al fostei RDG.

Un ofiţer de securitate, pe nume Hauptmann Gerd Wiesler (Ulrich Mühe), primeşte misiunea de a spiona un dramaturg, Georg Dreyman (Sebastian Koch) despre care se spune că este curat ca lacrima, că e devotat cauzei socialiste, că e model de fidelitate, apreciat şi medaliat de însuşi Honeker. În timpul unui spectacol cu o piesă a lui, în care protagonistă este actriţa Christa-Maria Sieland (Martina Gedeck), vedeta teatrului şi prietena dramaturgului, jinduită şi de ministrul Hempf (Thomas Thieme), are loc o mutaţie de atitudine: Hempf se îndoieşte că Dreyman e curat şi îi dă ordin şefului STASI, Anton Grubitz (Ulrich Tukur), „să fie urmărit". O reţea de spionare a casei se abate asupra lui Dreyman, dar când faptele arată că el e curat, puternicul zilei cere să fie provocat, să i se pună beţe în roate. Încep să-i atace prietenii, să nu-i lase să plece din ţară, iar un alt prieten, regizorul Jerska (Volkmar Kleinert), căruia Dreyman încearcă să-i convingă pe puternicii zilei să-l

Scanned with CamScanner

reabiliteze, căci este interzis de 9 ani, se sinucide după ce tentativa de a-l readuce pe scenă eşuează.

Cu ajutorul unui ziarist vest-german, care îi aduce o maşină de scris ce nu exista în RDG, deci nu putea fi recunoscută litera, Dreyman reuşeşte să scrie un articol în „Spiegel" despre acest caz şi despre realitatea sinuciderilor din RDG. Asta face ca presiunea asupra lui să crească. Primul lucru care i se întâmplă, securiştii îi arestează prietena şi o supun interogatoriilor, ea cedează, spune unde este maşina de scris, dar aici intervine marea schimbarea de atitudine a viziunii regizorale:



Scanned with CamScanner

ofițerul, considerat un model de scrupulozitate, absolvent cu media 10 a școlii de ofițeri, se dovedește sensibil față de lumea ce i se descoperă prin intermediul microfoanelor care împânzesc casa scriitorului. El va lua mașina de scris de sub pragul unde era ascunsă, iar controlul autorităților eșuează, în timp ce actrița, care nu a mai avut putere să stea în casă și, într-o criză de remușcare, aleargă bezmetică pe stradă, este lovită mortal de o mașină. Șeful lui Wiesler bănuiește că el, subordonatul său, e cel care a șters toate urmele, dar nu are nici o probă și-l trimite la munca de jos, să dezlipească scrisori. Căderea zidului Berlinului îl prinde pe ofițer în această situație. Peste doi ani, scriitorul se duce să-și vadă dosarul, cercetează un tanc de documente și deduce, punând cap la cap datele, că salvatorul său a fost cel ce poartă inițialele W ale securistului. Și scrie o carte, cu titlul sugerat de fostul prieten, Jerska, „Sonată pentru un om bun", pe care i-o dedică lui HGW. În ultima scenă a filmului, îl vedem pe W într-o librărie cum cumpără pentru sine un exemplar.

Regizorul Donnersmarck mărturisește: „Nu poți schimba întreaga lume, dar te poți schimba pe tine însuți și, în acest fel, poți ajunge să schimbi lumea". Sigur, există o doză imensă de utopie în acest film, căci povestea ofițerului justifică sistemul, arată că nu toți ofițerii de securitate au fost ticăloși, că W s-a schimbat pe sine însuși. Evident, ficțiunea mărește gradul de atractivitate al filmului, dar diminuează credibilitatea lui istorică. W este văzut ca un samaritean, ca un om bun, cum îi spune actrița, care are grijă de viața celorlalți. Tot sistemul polițienesc nu putea fi stăpânit și învins decât de un om din interior, de un expert în materie. Acesta este W, dar el o face nu la comanda cuiva, nu pentru a avea avantaje materiale, nici o rațiune de acest gen, ci dintr-o rațiune superioară, mistică, dintr-o bunătate incompatibilă cu realitatea în care trăia. Un fel de sacrificiu dumnezeiesc, deși nu avem nici un element în film că W ar fi bigot. El este un fel de samaritean, un anonim care, datorită regizorului, capătă o misiune suprapământească. Și miracolul se întâmplă.

Desigur, e greu de crezut că un ofițer STASI putea să scrie rapoarte așa cum le scrie W, adică mințind literar, născocind fapte imaginare, descriind fantezist o piesă pe care Dreyman o scria pentru aniversarea RDG, cu puternice ironii la adresa lui Lenin, care ar fi spus că „dacă ascultam **Apassionata**, n-aș mai fi făcut revoluția din octombrie". Sunt

Scanned with CamScanner

multe de spus despre această parabolă cinematografică, care singularizează **Viața celorlalți** în producția filmelor care fac procesul comunismului. Vâzând acest film, ne gândim cât de departe e cinematografia noastră față de astfel pe performanțe, deși un film cu această temă există, desigur, e o coproducție româno-franceză. Se numește **Trahir**, al lui Radu Mihăileanu, în care un poet și ziarist, pe nume Vlaicu, este condamnat pentru că a denunțat într-un articol crimele staliniste. Condițiile de detenție sunt nemiloase și el e pe punctul de a se sinucide. Atunci apare un ofițer de securitate care îi propune un târg, dacă devine colaborator, turnător, i se dă libertatea și posibilitatea de a-și publica cărțile. El acceptă, dar viața dublă pe care o duce îl face până la urmă să-și pună capăt zilelor. Dar Vlaicu nu este ca Dreyman, nici securistul ca W. **Trahir** este un film despre victime, **Viața celorlalți** îi privește pe învingători, pe oamenii adevărați, este ca o odă închinată omului bun, este un imn umanismului. Apoi are o amploare copleșitoare, și ca arie de investigație, și ca durată. Un film greu, de o mare substanță istorică, politică și umană. Indiscutabil, viața celorlalți trebuie să ne privească pe toți și atunci lumea va fi pe măsura bunătății fiecăruia.

Ce e val, ca valul trece

S-a redeschis EuroCinema sau „Un altfel de cinema" cu filmul **Die Welle/ Valul** (2007), producție germană care a obținut Premiul publicului la Festivalul „Anonimul" 2008, premiu pe care l-a obținut și la European Film Awards, unde și Jurgen Vogel a fost încununat cu premiul pentru Cel mai bun actor. Vogel joacă rolul unui pedagog, care își fascizează elevii, apoi, când vrea să termine experimentul, este prea târziu, deja unul dintre elevi trage cu arma în colegi și apoi se sinucide. Un asemenea caz s-a întâmplat chiar în realitate, în California, în anii '60. De altfel, **Die Welle**, în regia lui Dennis Gansel, care semnează și scenariul, este ecranizarea romanului omonim al newyorkezului Todd Strasser, care s-a bazat pe un experiment social-școlar numit **The Third Wave**, în care era vorba despre dictatură și manipulare. Filmul a mai obținut și un premiu special al juriului la festivalul filmului de la Istanbul. Bănuim că în juriu nu au fost oameni de film, ci politologi, fiindcă nu avem o lecție de cinema, ci una de politică, despre manipulare, nu o demonstrație filmică, ci una tezistă: cum se poate ca un curs de școală, numit

Scanned with CamScanner

„săptămâna proiectelor", să degenereze în extremism, iar demonstraţia să se termine cu morţi. Inacceptabil în acest film este felul cum regizorul enunţă teza, căreia îi opune o antiteză, ca să ajungă apoi, dialectic, nu?, la sinteză, un fel de concluzie moralizatoare, de genul, vedeţi unde se poate ajunge dacă vă jucaţi cu focul!? Filmul enunţă şi demonstrează, ca într-o lecţie de matematică. Nu mai e loc şi pentru spectator, pentru o metaforă, pentru o interogaţie, tot el întreabă, tot el răspunde, ca în butada fotbalistică, el centrează, el dă cu capul. Nu ar fi decât să optăm pentru soluţia lui Eminescu din **Glossă**: „Ce e val ca valul trece,/ Tu rămâi la toate rece".

Pornind de la cuvântul Autocraţie, care înseamnă concentrarea în mâinile unei singure persoane a puterii politice, eroul jucat de Vogel, Rainer Wenger, ajunge să-şi îndoctrineze elevii în stil nazist, inventând un lider, pe sine, un nume, „Valul", o emblemă, un fel de zvastică, un salut, un logo, stickere, flyere şi grafitti cu Die Welle, un comportament de grup dictatorial, pentru a demonstra dacă în Germania mai este posibil să se reinstaureze o dictatură. Şi ideea capătă o formă tipic fascistă, de autoimpunere a puterii prin disciplină riguroasă. În numele ideii fanatice, Rainer se desparte de soţie, şi ea profesoară la acelaşi liceu, dar cu carte, absolventă a unei facultăţi, faţă de el, care era un simplu instructor de sport, la fel, prietenia dintre Marco (Max Riemelt) şi Karo (Jennifer Ulrich), doi tineri care se iubeau, se destramă, totul se schimbă în viaţa liberă, normală, a tinerilor, şi din momentul când ei încep să poarte şi uniforme, blugi şi cămăşi albe, „Valul" scapă de sub control, un fel de teroare se instaurează în şcoală şi în afara ei. Psihologia manipulării dă roade imediate, înfierbântă minţile slabe. Iar atunci când profesorul, la ultima oră din „săptămâna proiectelor", le demonstrează unde poate duce ideea în practică, la linşarea lui Marco, Tim (Frederick Lau), mâna dreaptă a lui Rainer, nu acceptă faptul că totul nu a fost decât un proiect trecător, şi scoate pistolul, îşi împuşcă un coleg şi el se sinucide. Desigur, Karo şi o colegă de-a ei îşi dau seama din timp de deraierea grupului şi încearcă să oprească acest experiment periculos, generând însă alte conflicte. Imaginea finală este aceea a lui Rainer Venger, escortat de poliţie, uimit, ca o mască a la Kokoschka. Lui nu-i vine să creadă că istoria se poate repeta. Evident, publicul care a premiat acest film, nu putea rămâne rece, dovedeşte că ia atitudine, că acceptă demonstraţia lui Dennis Gansel, ca aşa ceva să nu se

Scanned with CamScanner

întâmple cumva în realitate, deşi cred că în toate şcolile din lume se întâmplă curent astfel de experimente.

Asceza totală

La Cinematecă poate fi văzut documentarul **Marea tăcere/ Die Grosse Stille** (2005), al germanului Philip Gröning, premiat în întreaga lume, care te contrariază prin tehnica neprofesionistă cu care e lucrat, frizând amatorismul (ca imagine şi montaj cel puţin), dar te captează prin noutatea subiectului sau obiectului filmat: faimoasa Mănăstire Grande Chartreuse aflată în Alpii francezi, lângă Grenoble, considerată cea mai ascetică din lume. Aparţine de Ordinul Carthusian (de la Chartreuse) înfiinţat în anul 1 084 de Sf. Bruno. Senzaţional e faptul că o cameră de luat vederi a putut pătrunde dincolo de zidurile mănăstirii, în marea tăcere ce o stăpâneşte. Regizorul a aşteptat 16 ani până a primit aprobarea de a filma aici. Am încercat şi eu la Muntele Athos, dar mi s-a spus că orice tentativă de a filma sau fotografia se pedepseşte cu confiscarea aparatului şi interdicţia de a mai vizita spaţiul mănăstiresc. Calitatea acestui documentar este că autorul nu a intervenit cu nimic, că a filmat pur şi simplu ce-a văzut. Altfel spus, timp de 6 luni, cum declară el, a înregistrat tot ce a putut, oferindu-ne apoi, după tăieturi, aproape 3 ore de proiecţie în care vedem viaţa intimă a călugărilor, ritualurile lor zilnice, rugăciunile din chilii, din biserică, munca obişnuită, tăiatul lemnelor, croirea de haine, repararea unu pantof, tunsul, ungerea cu alifie a trupului unui bătrân în prag de moarte, bucătăria, pregătirea bucatelor şi masa la trapeză, darea de mâncare sumedeniilor de pisici, pisica fiind câinele de pază al sihăstriei etc., adică vedem cam tot ce se întâmplă şi în mănăstirile obişnuite. Regizorul a avut un criteriu temporal, curgerea celor patru anotimpuri. Nu-şi ia decât o singură libertate: antiteza dintre un călugăr care citeşte şi un avion printre nori.

Pelicula respiră un aer de crudă autenticitate, de stângăcie tipică genului plain air sau ciné-vérité. Totul se desfăşoară într-o linişte totală, precum isihia athonită, spartă de bătăile clopotelor sau de zgomotele de interior luate în priză directă. Altfel, e ca un film mut, bazat pe inserturi date în franceză, germană şi engleză. Doar cântecele religioase sunt în limba latină. Insertul laitmotiv este: „*O, Doamne, Tu m-ai sedus pe mine şi eu m-am lăsat sedus!*" În acest spirit de devoţiune sunt şi celelalte

Scanned with CamScanner

inserturi, precum: „*Eu te caut pe Tine şi Tu m-ai lăsat să te caut*". Din când în când, regizorul ne dă prim-planuri statice cu unii dintre călugări. Ce-i determină oare pe aceşti oameni să renunţe la libertate, cum sună unul din preceptele pe care le citeşte stareţul unui novice de culoare, care e primit în rândul Ordinului? În fond, ei aleg calea unui fel neobişnuit de a trăi în asceză şi rugăciune, în totală ruptură de cele lumeşti! Alegând această cale, ei aleg şi un anumit fel de a muri. E straniu cum aceşti oameni refuză viaţa sau iau din ea ce e mai rudimentar. Viaţa este un dar de la Dumnezeu şi este foarte complexă, un spectacol uman amplu, variat, dens, plin de cele mai neaşteptate experienţe şi trăiri. Ori din tot acest evantai al vieţii, al bucuriilor şi tristeţilor ei, aceşti oameni aleg foarte puţin, o fărâmă şi se mulţumesc cu ea. Viaţa e nimic faţă de credinţa lor, care e totală, care este consolarea că ceea ce pierd pe pământ, câştigă în cer. Această idee e perfect exprimată de un bătrân orb, care spune: „Nu mi-e frică de moarte. Este ceva uman. Îi mulţumesc lui Dumnezeu că m-a făcut orb. Eu cred că Dumnezeu este infinit bun şi cine crede în El nu poate fi nefericit".

Tot mai multe ordine, secte, culte sau religii se întrec în asceză, care să fie mai ascetici decât Sfântul Francisc d'Assisi, care să fie mai austeri decât „carmelitele desculţe" sau alte modele de asceză. Călugării de la Chartreuse consideră că au atins asceza totală. Ori asceza totală înseamnă renunţarea integrală la viaţă, înseamnă a trăi ca un fir de iarbă uscată, evident, în scopul slujirii lui Dumnezeu, căruia ascetul îi dăruieşte întreaga energie. Asta înseamnă: „M-ai sedus şi eu m-am lăsat sedus". Dar există asceză totală? Atunci de ce într-o secvenţă vedem un grup de călugări care evadează din mănăstire şi urcă pe munte, dându-se apoi de-a dura în zăpadă, comentând, râzând, bucurându-se ca nişte copii? Joaca lor contrastează cu austeritatea absolută din interiorul mănăstirii. Poate că există aici ideea că şi călugării sunt copii, mai ales ei, iar copiii sunt cei mai aproape de Dumnezeu. În rest, masca pocăinţei, supunerii, sobrietăţii. Însă şi aici există porţi de evadare. În primul rând cărţile, biblioteca. Apoi o „clapă" la care pot cânta şi compune. Dar şi posibilitatea de a se întâlni într-un loc mai retras, un fel de Fierăria lui Iocan, unde discută în voie, despre simbol, de pildă. Aici e cheia. Altfel de ce ne mai năştem? De ce ne dăruieşte Dumnezeu viaţă, dacă n-o trăim ca viaţă, ci ca un fel de letargie, de renunţare absolută? Indiscutabil, ca să renunţi la viaţă/ lume de bună

Scanned with CamScanner

voie şi nesilit de nimeni trebuie să fii ori sărac cu duhul, ori un mare înţelept, care ajunge la concluzia Eccleziastului că totul e „deşertăciunea deşertăciunilor". Însă printre călugării în vârstă, care fac ca mănăstirea să semene cu un azil de bătrâni, lucru de înţeles, sunt şi călugări tineri, fapt mai greu de înţeles, fiindcă ei sunt în plină putere şi în loc să dea piept cu greutăţile, abandonează, fug la mănăstire! Oare Dumnezeu nu ne-a oferit şi calea luptei? Nu-l slujeşti pe El dacă lupţi să reduci răul şi ura din lume? Nu-l slujeşti la fel de bine dacă îţi pui energia în slujba vieţii, a apărării ei? Şi nu-l poţi sluji la fel de total şi pe calea creaţiei, lăsând urme demne de Cel ce pe Sine se numeşte „Eu sunt Cel ce este"?

Iudaismul nazist

Tot un film politic este şi **Der neunte Tag/ A noua zi** (2004), al germanului Volker Schlöndorff, a cărui prezenţă în festival este prin ea însăşi un eveniment. Filmul abordează o temă inedită, fiind inspirat din memoriile preotului catolic Jean Bernard, un supravieţuitor al lagărelor naziste. Pentru a cuceri lumea nu numai pe cale militară, dar şi religioasă, naziştii aveau nevoie de biserică, de Vatican, care să le încuviinţeze faptele exterminatoare. În acest sens, ei au creat un discurs teologic pro domo, demonstrând că politica lor, în primul rând aceea de decimare a rasei neariene, a evreilor, este justificată de însuşi Iisus Hristos, susţinând că ei îl urmează pe El, care, deşi evreu, a luat atitudine împotriva evreilor. Fiecare neamţ are un evreu în lăuntrul său, care se apără de agresiunea fariseilor din afară. Mai mult, Iuda însuşi este justificat, fiind considerat întemeietorul creştinismului, căci fără trădarea lui nu ar fi existat nici Iisus, nici tot calvarul Său, nici răstignirea. Aşadar, naziştii consideră trădarea un act de onoare, dacă este făcută într-un scop nobil. Iar scopul cel mai nobil este tocmai slujirea celui de-al treilea Reich. Aceste idei sunt exprimate de locotenentul nazist Gebhardt (August Diehl), care are misiunea să-l determine pe preotul catolic Henri Kremer (Ulrich Matthes) să-şi trădeze credinţa, să creeze o mişcare printre preoţi care să influenţeze Vaticanul, pe Papă, să fie de acord cu politica de exterminare practicată de nazişti. I se oferă în schimbul acestei atitudini libertatea, protejarea familiei şi eliberarea celorlalţi preoţi din lagărul de la Dachu, unde Kremer este deţinut politic, dar a fost eliberat pentru nouă zile, timp în care Gebhardt speră să-l convingă să pactizeze, să ia poziţie contra episcopului

Scanned with CamScanner

de Luxemburg, care se retrăsese într-o „boală diplomatică". Aşadar, Kremer este un preot luxemburghez închis în lagărul de concentrare de la Dachau. Într-o zi primeşte o permisie de nouă zile pentru a merge acasă, unde află că mama sa a murit, acesta fiind pretextul invocat de Gebhardt pentru scurta sa vacanţă. Şi filmul se derulează în cronologia celor nouă zile, faptele care se petrec la timpul prezent fiind alternate cu amintirile de coşmar ale lui Kremer din lagăr. Prin urmare, bunăvoinţa Gestapo-ului ascunde un plan perfid: în timpul celor nouă zile petrecute acasă, Gebhardt încercă să-l convingă pe Kremer, cu argumentele de mai sus, ca să-i prezinte pe ocupanţii nazişti într-o lumină favorabilă. Disputele teologice dintre ei sunt foarte dure, Kremer văzând în Gebhardt pe însuşi Iuda teoretizat de el. Argumentul suprem al lui Gebhardt este că a vrut să se facă preot, dar în ziua hirotonirii a avut o viziune şi atunci s-a lepădat de haina preoţească şi s-a îmbrăcat în uniforma nazistă. Gebhardt îl şicanează continuu pe Kremer, îl urmăreşte în tot ce face, îi şantajează permanent familia. El îi cere în mod radical lui Kremer să-l convingă pe episcopul local să ofere sprijin necondiţionat forţelor de ocupaţie, urmând ca acesta să compună o scrisoare către Papă prin care să-i ceară să le urmeze exemplul. Evident că episcopul refuză. Aşa cum Kremer refuză să fugă cu fratele său la Paris, mai ales că prin acest refuz îşi salvează sora, care era însărcinată, de sub escorta naziştilor, care o arestase întrucât nu le spusese unde se aflau fraţii săi. Preotul Kremer este supus în timpul acestor nouă zile unei presiuni extreme. Ba e gata să fie împuşcat în momentul când i-a adus lui Gebhardt o scrisoare în care, îl loc de textul pe care i-l ceruse, se afla o pagină complet albă. În felul acesta, el a ales. Fiindcă miza filmului este conştiinţa, nu calvarul fizic. Kremer trebuie să aleagă între a pactiza cu naziştii sau a se întoarce în infernul de la Dachau. Şi el alege răul mai mic, infernul de la Dachau. În ultima secvenţă, Kremer, într-un dormitor al lagărului, taie în felii cu o furculiţă un salam pe care îl adusese de acasă pentru a-l împărţi cu camarazii de detenţie. Pe chipul lui cadaveric, de o expresivitate colosală, scos parcă din tablourile lui Kokoskha, apare un zâmbet de împăcare cu sine, cu conştiinţa sa, cu Dumnezeu. Actorul Ulrich Matthes a fost încununat pentru acest rol cu numeroase premii, la fel şi regizorul, ca şi producţia acestui film. **A noua zi** este una din cele mai zguduitore pagini despre calvarul nazist, privit dintr-o perspectivă teologică, pusă în joc fiind conştiinţa religioasă.

Scanned with CamScanner

Bucătăria sufletului

Regizorul Fatih Akin, născut în 1973 la Hamburg din părinți turci, ne-a obișnuit cu filmele sale politice extrem de tăioase, precum **Cu capul înainte**, cu abordarea frontală, curajoasă, a problemelor pe care le au turcii în Germania, implicit a germanizării lor. Iată că acum Fatih Akin ne surprinde cu o comedie, **Soul Kitchen** (2009), tradus cam fără cap, **Taverna Soul Kitchen**, în care protagoniști nu sunt turci, ci doi frați greci, Zinos și Illias, care vor să-și facă un rost în Hamburg. De fapt unul îl are, e proprietarul unui restaurant, pe care îl consideră „soul"/ sufletul lui, dar are complicații sentimentale, cu Nadine, care pleacă la Shanghai, în timp ce fratele lui e la închisoare, o închisoare specială, care îi dă liber noaptea!

Mai mult ca sigur că acest proiect a pornit de la actorul Adam Bousdoukos, care semnează scenariul împreună cu regizorul și care joacă și rolul principal, al fratelui care are restaurantul „Soul Kitchen"/ Bucătăria sufletului, dar afacerea nu merge decât după ce angajează un bucătar teribilist, Shayn, jucat de un turc, Birol Unel, care îi cucerește pe clienți cu preparatele lui șocante. Vrând să plece în China, la Nadine, Zinos îi încredințează restaurantul fratelui său, Illias (Moritz Bleibtreu), care îl pierde însă la poker. Zinos îl va recupera mai apoi cu bani împrumutați de la Nadine, care s-a încurcat cu un chinez, cu care revine în țară, la înmormântarea bunicii ei. Zinos înnebunește când vede cu cine se ține de mână Nadine, dar își găsește și el consolarea într-o relație inedită, cu Anna (Dorka Gryllus), asistenta care îi vindecase spatele, hernia de disc. Povestea e cât se poate de trăsnită, Fartih Akin dovedește că e stăpân pe mijloace, un regizor experimentat căruia nu-i scapă din mână nici acest subiect, fiindcă un regizor bun trebuie să arate că e tare și în comedie, ca și în dramă. Normal, în această poveste autobiografică a lui Adam există și femei, tot nonconformiste, trăsnite, ca Lucia Faust, jucată chiar faustic de Anna Bederke, care a pus ochii pe Monte Cristo, cum îi zice ea lui Illias. Ca și Nadine (Pheline Roggan), o nemțoaică get-beget, care însă își manifestă apetitul într-un registru chinezesc. Dar atmosfera filmului este indiscutabil turcească, Akin și-a pus amprenta nației sale, deși aerul general poate fi considerat „internațional", un amestec de zarzavaturi, ca în bucătăria sufletului, așa cum este și lumea de azi, din marile ei metropole.

Scanned with CamScanner

Soartă ingrată

Dacă, aşa cum am scris la premieră, filmul lui Michael Haneke **Panglica albă** este un film cu substrat politic, o analiză a cauzelor care au dus la primul război mondial, implicit la naşterea şi ascensiunea nazismului, aşa cu ele se prefigurează în realitatea unui sat german, singurul film politic evident, demascator, din Festivalul Filmului European a fost **Jerichow** (2008), al germanului Christian Petzold, conceput ca o dramă poliţistă, plină de suspans şi imprevizibil.

Un caz particular, o poveste în trei, tratată în stilul lui Clint Eastwood, are ca ţintă soarta ingrată a turcilor în Germania, veşnica temă inepuizabilă a şcolii germane şi turceşti, care nu au contenit să dea filme de referinţă pe această temă. Thomas (Benno Fürmann) este un fost soldat în Afganistan, dezonorat, care vine acasă, în satul său natal, Jerichow, la moartea mamei lui, unde are surpriza să fie atacat şi jefuit chiar de fratele său, care îl şi abandonează în curtea casei părinteşti, după ce o unealtă de-a lui îl loveşte aproape mortal pe Thomas cu o rangă în cap. Dar viaţa din el îl face să trăiască şi, reînviat, se hotărăşte să-şi refacă viaţa, să rămână în casa părintească, s-o pună la punct, angajându-se chiar la o fermă de legume.

Dar, într-o zi, când venea spre casă, observă o maşină care iese de pe carosabil şi se opreşte într-o margine de lac. Autorul acestui incident este Ali (Hilmi Sözer), care conducea beat şi fără carnet, confiscat de curând, riscând o nouă pedeapsă, dar Thomas îi declară poliţistului care apare că el s-a aflat la volan. Apoi Thomas va scoate maşina din lac şi, drept mulţumire pentru fapta lui, Ali îi propune să lucreze pentru firma sa, o firmă de furnizare a unor produse alimentare la diferite restaurante şi magazine. Thomas acceptă şi aşa ajunge s-o cunoască pe Laura (Nina Hoss), soţia lui Ali, o femeie blondă, foarte atrăgătoare, care, cu prima ocazie ce i se iveşte, se încurcă cu Thomas. Subit, Thomas se îndrăgosteşte de Laura. Ali este însă mereu cu ochii pe femeia lui şi reuşeşte să descopere o relaţie de-a ei cu un client, cu care împărţea câştigul. Când Ali spune că pleacă în Turcia, unde cumpărase un teren să-şi facă o vilă şi să se mute acolo definitiv cu Laura, cei doi îndrăgostiţi profită şi trăiesc împreună în casa lui Thomas. Aici Laura îi mărturiseşte că a făcut puşcărie doi ani, că a acumulat o mare datorie, de 140 mii de euro, şi că s-a căsătorie cu Ali, pentru a-i plăti aceste datorii, stipulate într-un contract prenupţial. Laura e

Scanned with CamScanner

convinsă că nu există iubire fără bani. Iar el e doar un vagabond, aşa cum şi ea era o hoaţă, adunată de pe drumuri. Deci Thomas nu poate spera la iubirea ei dacă nu are bani!

Aşa că Laura şi Thomas pun la cale cum să-l ucidă pe Ali la întoarcerea în ţară. Plănuiesc ca Laura să-l aducă pe malul mării, să-i dea de băut, iar Thomas, care va sta ascuns, va pare şi îl va urca pe Ali beat în maşină, pe care o va arunca în mare. Asta e recunoştinţa celor doi oameni de nimic faţă de binefăcătorul lor. Ali revine, Laura îl aşteaptă la aeroport, iar pe drum el îi mărturiseşte că nu a fost în Turcia, ci la Leipzig, la un control, fiind foarte grav bolnav de inimă, medicii nemaiacordându-i decât două-trei luni de viaţă. Ali îi spune cum l-au tratat medicii, că l-au abandonat, nu ne vor aici, spune el, soarta noastră e vitregă, suntem aici toleraţi, Germania nu ne vrea, orice aş face eu pentru ea, mi se spune că nu e ţara mea, că nimic nu ne al meu, nici nevasta, pe care a trebuit să mi-o cumpăr! Ajung la malul mării, pe promontoriul unde Thomas şi cu Laura au plănuit omorul. Aici însă, după cele aflate, Laura merge la Thomas, ascuns în nişte tufişuri, şi îi spune că planul lor cade. Dar Ali îşi dă seama că e trădat, îi descoperă, le strigă „porcilor", apoi se urcă în maşină şi se aruncă de pe dig în mare.

Laura şi Thomas rămân împietriţi cu privirea la tromba de fum şi flăcări care se ridică. Şi spectatorii rămân la fel de şocaţi de această dramă tulburătoare, ca un semnal de alarmă de o mare gravitate politică, pe măsura realizării cinematografice.

Moartea ca o legumă

Cinematografia germană actuală este de o mare diversitate, fiecare peliculă din selecţia Zilelor Filmului German fiind o surpriză. Aşa este şi filmul **Halt auf freier Strecke/ Oprit din drum** (2011), în regia lui Andreas Dresen, care ne povesteşte un caz limită.

Un bărbat este diagnosticat cu tumoare la creier, care nu poate fi operată. Medicul îi precizează sec că în câteva luni va muri. De faţă e şi soţia lui. Ce trebuie să le spun copiilor (de 8 şi 14 ani)?, întreabă el. Să le spuneţi adevărul, îi răspunde doctorul.

Din acest moment, deşi urmează un tratament, chimoterapia, Frank Lange (Milan Peschel) constată mut deteriorarea sa fizică şi mentală. Vedem cum boala acţionează asupra acestui om şi îl transformă în legumă. Soţia,

Scanned with CamScanner

Simone (Steffi Kühnert), cei doi copii şi părinţii lui Frank descoperă resurse de iubire nebănuite, ca să-i facă lui Frank trecerea spre moarte mai uşoară.

Ideea principală este de a obişnui copii cu moartea tatălui lor, pentru a nu face un şoc, pentru a nu avea frică de moarte, aşa cum le spune un medic care îi vizitează, care e specializat în cazuri de bolnavi irecuperabili. Moartea trebuie să le apară copiilor ca fiind un lucru firesc.

Deci filmul, ca un studiu ştiinţific, ne pune oglinda în faţă, cum murim! Cum se moare într-un asemenea caz. Care nu e rar, e frecvent. Evident, una este să mori în Germania şi cu totul alta în România. Şi e suficient să e gândim la **Moartea domnului Lăzarescu**, unde un om moare cu zile datorită proastei funcţionări a sistemului spitalicesc, în contrast flagrant cu realitatea din filmul lui Dresen, în care, din punct de vedere medical, condiţiile sunt perfecte, optime. Toată lumea îi acordă o atenţie deosebită bolnavului, de la familie şi colegii de serviciu la un întreg personal medical.

Văzând acest film, parcă moartea devine mai umană.

Nu ne mai sperie, aşa cum nu-i mai sperie nici pe copii lui Frank. Cel mic e bucuros că rămâne cu iPhone-ul tatălui său, iar fata, după ce Frank adoarme definitiv, spune că se duce la antrenament (era campioană la sărituri de la trambulină).

Actorul Milan Peschel face un rol copleşitor. Un rol de transformare, de la omul puternic, capabil, plin de idei, la omul tot mai neputincios, care uită, care abia mai merge, care nu mai poate să se ridice din pat, care moare. Sunt însă şi clipe când el se autoironizează, precum bancul pe care îl inventează despre un om căruia doctorul îi spune că e bolnav de cancer şi de Alzheimer, iar el întreabă care e primul diagnostic? Filmul **Oprit din drum** a obţinut în acest an premiul secţiunii Un Certain Regard la Cannes. Acelaşi premiu pe care îl obţinuse şi **Moartea domnului Lăzărescu**.

Evident, problema rămâne de ordinul mijloacelor. Cât este ficţiune şi cât adevăr. Poate filmul să suplinească realitatea? Nu era mai bun un documentar gen Discovery? Dar cred că elementele artistice fac mai sensibil un astfel de subiect, au rolul de a introduce un element subiectiv în procesul cunoaşterii. Fiindcă ceea ce ni se relevă este tocmai unghiul din care putem cunoaşte moartea. Şi este un dublu unghi, atât al bolnavului, cât şi al copiilor săi. Evident, moartea este inevitabilă. Este un adevăr absolut. Tot efortul medicilor şi al familiei este acela de a o face suportabilă.

Scanned with CamScanner

Ştiinţa, cu toate marile ei descoperiri, se dovedeşte încă o dată neputincioasă să oprească din drum mersul implacabilei morţi. Drumul spre transformarea omului în legumă nu poate fi evitat, nu poate fi nici măcar ameliorat sau încetinit. Omul simte aceleaşi dureri, are acelaşi coşmar.

Singurul medicament pentru bolnav este iubirea celorlalţi, iubirea cu care este el copleşit, deşi soţia lui Frank, care e vatman, dar şi-a abandonat şi serviciul pentru a-l îngriji pe Frank, spune nu o dată că se află la capătul puterilor, că abia aşteaptă să se termine tot acest preludiu, fiindcă urmează partea cea mai grea a vieţii ei, să-şi crească singură copii.

Desigur, e un episod trist, pe care suntem invitaţi să-l privim, din fericire, ca pe un spectacol. Ca pe un eveniment care nu ni se întâmplă nouă, ci altuia, celorlalţi. Existenţialiştii spuneau că „întotdeauna moare celălalt". Dar până când? Până când şi tu devii „celălalt". De fapt, fiecare moare singur.

Un Raskolnikov stahanovist

Înclinaţia şcolii germane de film spre temele de actualitate este confirmată şi de ultimele două filme prezentate în cadrul Zilelor Filmului German, o selecţie remarcabilă datorată lui Goethe Institut. În ultima zi, am văzut o frumoasă ştafetă, de la debutantul Maximilian Erlenwein, cu **Schwerkraft/ Gravitaţie** (2009), la un monstru sacru, clasicul Rainer Werner Fassbinder (1945-1982), cu **Ich will doch nur, das ihr mich liebt/ Nu vreau decât să fiu iubit** (1976), un film restaurat. O peliculă tare ciudată, în spiritul acestui cineast rebel.

Eroul, un zidar, Peter (Vitus Zeplichal), este un fel de Birkut, faimosul personaj al lui Andreji Wajda din **Omul de marmură**, un fel de stahanovist, dar nu al patriei, ci al familiei lui. Însă acest aspect este secundar, fiindcă tema filmului lui Fassbinder este anunţată în titlu. Dacă Peter munceşte pe ruptelea şi face ore suplimentare, o face numai pentru a o vedea fericită pe soţia lui, aşa cum înainte s-a străduit să câştige dragostea mamei sale, un monstru de egoism, căreia nu i-a păsat niciodată de el.

Peter nu a cunoscut dragostea maternă, nici dragostea tatălui, care are un restaurant, apoi va fi un peşte de femei uşoare. Peter nu a dorit decât să fie iubit de părinţii lui, de aceea le-a înălţat cu propriile mâini o casă, dorind să cunoască afecţiunea părintească, dar, o dată construcţia terminată, părinţii nici nu l-au primit să doarmă într-o cameră cu tânăra

Scanned with CamScanner

lui soție, asistenta farmacistă Erika (Elke Aberle), după ce s-a căsătorit și avea nevoie de un adăpost.

De aceea, pleacă la München, împreună cu soția sa, se angajează pe un șantier, hotărât să-i facă toate plăcerile, s-o facă fericită. Șantierul îi oferă și un apartament, pe care și-l mobilează cu cele necesare plătite în rate. Tot ce cumpără o face în rate sau pe datorie. Pe soția sa o copleșește cu tot felul de cadouri, de la rochii și brățări scumpe la o mașină de tricotat, tot foarte scumpă, pe care le ia, normal, în rate. Când se naște copilul, fiindcă mama trebuie să stea lângă el, Peter îi spune să renunțe la serviciul pe care îl avea la o farmacie, fiindcă va găsi el și alte surse de câștig, va munci la negru.

Dar oricât muncește, fără preget, și sâmbăta și duminica, Peter nu poate să facă față datoriilor. Încep să apară creditorii, un executor judecătoresc, iar Peter nu are nici măcar curajul să se împrumute de la tatăl său, care era plin de bani. Peter tot speră într-o minune. Până când se hotărăște să jefuiască. Își cumpără un pistol și face o crimă, ucide un cârciumar și este condamnat la 10 ani închisoare.

Evident, nimic nu anunță această întorsătură, fiindcă Peter este umanitatea întruchipată, e timid, iubitor, mereu îi aduce mamei lui, apoi soției, flori, cuvintele lui sunt cu măsură, delicate, toată comportarea lui e de sfânt. Oricum, de om cu frica lui Dumnezeu.

Normal, întrebarea care se pune este dacă trebuie să iubești sau să fii iubit? Poți oare să obții iubirea cu sila, fie ea și îmbrăcată în flori și gesturi filantropice? Pentru a fi iubit, pentru a obține dragostea celor apropiați, e necesar oare să ucizi? Există chiar o vorbă curentă a îndrăgostitului: „Pentru tine, aș fi în stare să fac moarte de om".

Fassbinder acoperă tocmai o astfel de idee. Este însă foarte dificil să demonstrezi o atare realitate pe un caz banal, citadin, fiindcă nu e vorba aici de vreo răzbunare ancestrală, ca în dramele spaniole ale lui Garcia Lorca. Nu e vorba de o vendetă sau de iubiri fatale, de cazuri limită. E vorba de un fapt divers, de o întâmplare comună, de oameni comuni. Peter e întruchiparea unui personaj șters, modest, limitat. Privit prin jocul colosal al actorului, pare chiar un naiv. Dar un naiv primitiv.

Evident, raționea sa este rudimentară, el nu gândește mai departe de un stahanovist. Viața lui pendulează între cadouri și ore suplimentare. Între rate și florile pe care i le aduce zilnic soției, când vine de la serviciu, buchete luate de la țigănci, cu flori de toate felurile, amestecate. Când

Scanned with CamScanner

vede că bunica îi face soției lui cadou un pulover tricotat cu mâna ei, fuge repede la un magazin și cumpără, normal, în rate, o mașină de tricotat, pe care Erika și-a dorit-o foarte mult, dar era extrem de scumpă.

De altfel, dialogul permanent dintre cei doi se rezumă la calcule legate de socotelile cu rate, dobânzi, salariul, plata orelor suplimentare. Evident, Peter trăiește într-o încordare la limita suportabilului.

De altfel, chiar de la primul cadru, jocul actorului și filmarea sunt în așa fel încât produce un suspans, o tensiune ciudată, nefirească. El are un comportament de monstru în formare, încă înăbușit, neexprimat. Deși are un chip plăcut, o față de copil, un Alioșa Karamazov, pâinea lui Dumnezeu, comportarea ascunde un individ malformat. Tot timpul te aștepți să se întâmple ceva.

Oricum, Peter ajunge la capătul răbdărilor, văzând că nu face față cu banii, după ce se împrumută și de la tatăl său și de la bunica soției lui. A văzut de unde a scos bunica o sută de mărci, când l-a împrumutat, și îi vine ideea... ucigașă. Se trezește monstrul din el. Oricum, ne amintește deodată de Raskolnikov, cum a ucis-o pe bătrâna cămătăreasă.

Peter își cumpără un pistol și se duce spre locuința bunicii. Dar înainte de a urca scările la ea, se oprește al cârciuma din drum. Unde bea cu cârciumarul un șnapț, și încă unul, și încă unul. Normal, nu ne mirăm când Peter face crima. În timp ce cârciumarul îl alungă pe fiul său, care tocmai venise să-i ceară bani, reproșându-i că e un leneș, că nu muncește, Peter îl lovește în cap cu telefonul, apoi, văzând că mai mișcă, îl strânge de gât. Tocmai atunci apare nevasta cârciumarului. Vrea s-o omoare și pe ea, ridică corpul telefonului, greu ca o cărămidă, dar când s-o izbească, strigă „mamă", fiindcă o vede pe mama lui. Desigur, când a aflat cu ce se ocupă soțul ei, femeia l-a părăsit. Și nu ne miră s-o vedem acum alături de un alt cârciumar, care, bizar lucru, seamănă izbitor cu tatăl lui Peter.

Incredibile coincidențe, dar Fassbinder povestește mereu răsturnat, nonconformist. Fără nici o precauție, trece brusc dintr-un timp în altul. Astfel, în desfășurarea cronologică a evenimentelor, apar secvențe din trecut, cum ar fi momentul în care Peter se ceartă cu Erika, iar a doua zi o cere de căsătorie într-un peisaj dezolant, plin de noroi și munți de nisip. Sau vedem prima lor dragoste, înainte de căsătorie, când apar ca Adam și Eva. Adesea Fassbinder îl filmează pe Peter nud, pentru a ne arăta sexul lui enorm și lipsa de rușine, comparativ cu timiditatea lui

Scanned with CamScanner

atunci când este îmbrăcat la costum. Apoi, periodic, regizorul apelează la inserturi, în care explică anumite situații sau fixează timpul acțiunii.

Parcă ne-am afla în plasa unui film ca **Rapacitate** (1924), fiindcă e limpede că Fassbinder face parte din familia spirituală a lui Stroheim.

Zilele Filmului German

Renunță la libertate, pentru o iubire cu morcovi

Zilele Filmului German, ediția din acest an, 2012, s-a vrut foarte ambițioasă, cu 31 de filme, 19 de scurt metraj și 12 lung metraje. Și a început în forță, cu **Barbara**, încununat cu Ursul de Argint pentru regie la Berlin, film care m-a decepționat profund. Mi-au plăcut mai mult alte filme din selecție. Încă o dată se vede că marile festivaluri europene, cum este și cel de la Berlin, sunt festivaluri politice. Premiul a fost dat pentru un film politic, nu artistic. E foarte puțină artă în acest film și multă confuzie. Dacă cel mai bun film al marelui festival a fost **Barbara**, ne dăm seama în ce criză e filmul european, implicând aici și via Cannes. Un astfel de film nu are nici o șansă pe piață, este zero, ca și în raport cu filmul american. Desigur, este politic și este german, adică rece, calculat, deloc spectaculos, deloc sentimental, deși uman, având și câteva momente care depășesc politicul. Dar pe tema est-vest, germanii au făcut filme de referință. Și mă gândesc în primul rând la un film etalon pe această temă: **Das Leben der Anderen/ Viața celorlalți** (2006), cu o carte de vizită premială impresionantă, în primul rând Oscarul pentru cel mai bun film străin în 2007. Scenariul și regia aparțin lui Florian Henckel von Donnersmarck, care reușește să ne ofere o parabolă a dictaturii, poate cea mai formidabilă lecție planetară privind soarta lumii, pornind de la STASI, serviciul de siguranță al fostei RDG.

Ni s-a spus și de către prezentatoarea germană Beate Köhler, directoarea Institutului Goethe la București, care a organizat evenimentul, că **Barbara** e un film despre dictatură. Eroina, Brabara, medic în est, a făcut cerere de emigrare în vest și din Berlin a fost trimisă la un spital de graniță, fiind ținută sub supraveghere.

Tot efortul regizorului, Christian Petzold, a fost să creeze starea de suspiciune, de așteptare, de nesiguranță. El e maestru în așa ceva. I-am văzut cel mai bun film al său, **Jerichow** (2008), o dramă polițistă, dar plină de semnificații politice privind comunitatea turcească. Povestea se

Scanned with CamScanner

învârte în jurul personajului feminin, Laura, jucată tot de actrița Nina Hoss, interpreta Barbarei. Și acolo, ca și aici, ea întruchipează o femeie cu o viață dublă, chiar periculoasă.

Toți o suspectează pe Barbara, însuși șeful ei, dr. André (Ronald Zehrfeld), păstrează distanța, se apropie de ea cu încetinitorul, în timp ce iubitul Barbarei pregătește fuga în vest.

Dar totul este fals. Mă gândesc ce se întâmplă cu un astfel de film dacă ar fi văzut de spectatori care nu știu nimic despre dictatura comunistă, mai ales când vede că și ofițerul care o urmărea pe Barbara are nevoie de doctor, când soția lui e pe moarte, și se bucură la gândul că Barbara a fugit, zicându-i doctorului îndrăgostit: „N-o să se mai întoarcă".

Dar Barbara se întoarce. Ea renunță la fuga aranjată în favoarea unei paciente, Stella, care voise să fugă și fusese prinsă și violată. Barbara plătește călăuza, îi dă toți banii Stellei, iar ea se reîntoarce la spital, la ipoteticul ei iubit, dr. André, cu care abia înfiripase o relație.

Dintr-un anumit punct de vedere, Barbara pare o ușuratică. Nici ea nu știe pentru ce vrea să fugă din țara ei, dovadă că nici nu mai pleacă, fapt determinat și de faptul că iubitul ei, pentru care se sacrifica, e un afemeiat. Avea întâlnire cu el la un hotel și îl descoperă cu o altă femeie, tânără și frumoasă, căreia îi promisese că o ia de nevastă și căreia îi dăduse o carte de prezentare să-și aleagă un inel!

Filmul se bazează, așadar, pe cunoștințele și experiența noastră despre dictatură, despre suspiciune. Fără această încărcătură, fără această istorie cu care intri în sala de cinema, filmul e apă de ploaie. Ce vedem, e o intrigă amoroasă și situații de spital, cu două cazuri-limită, al Stellei, însărcinată, și al unui sinucigaș, Mario.

Filmic, nu ar fi de apreciat decât imaginea, foarte cinematografică, și lucrul cu actorii, în special cu protagoniștii. Nu e convingător gestul Barbarei de a renunța la libertate, dar între libertate și o dragoste care abia se anunță, ea alege dragostea. Intuiția feminină? Dar ce știe ea despre libertate? Nimic. Știe că dincolo de apă, de mare, e altă lume, e Danemarca, unde o așteaptă o viață de vis, fiindcă amantul ei îi promite că are bani suficienți și că ea acolo nu va mai munci!

Ceva total tras de păr. O acțiune ieftină. Departe de a fi o parabolă despre dictatură sau un thriller, precum **Jerichow**, **Barbara** nu este nici un film artistic. Este o felie posibilă din realitatea comunistă.

Scanned with CamScanner

Problema discutabilă este ce alege Barbara, ce fel de iubire poate fi între ea şi André fără libertate? Clandestină? Plină de suspiciune? O vânătoare ca şi până atunci?

Plus că o scenă semnificativă a filmului, cea de la casa ofiţerului, ne arată că dracul nu e atât de negru cum se spune. Dovadă că una dintre femei, poate sora ofiţerului, îi oferă Barbarei şi doctorului, la plecare, un castron cu legume, roşii, castraveţi, ceapă, morcovi, simbol al pământului, al omeniei.

Nu mai vorbim de muribundă, care se miră că doctorul şi Barbara îşi vorbesc la persoana a doua plural. Amănunte care spun multe despre lumea pe care Barbara vrea s-o părăsească. Desigur, încă nu s-a ajuns la nostalgia după comunism, ca în România, dar e posibil să ne trezim la viitoarea Berlinală şi cu aşa ceva.

Privirea răpitoare

Când am scris cartea **Privirea lui Gopo**, meditând asupra ideii de privire, considerând, alături de Theo Angelopoulos, că ceea ce defineşte un cineast, un artist, este privirea, ea e portretul definitoriu al unei persoane, al unui film, al unui tablou, nu-mi imaginam că voi vedea o minune de film cu acest titlu **The Look – Charlotte Rampling** (2011). Indiscutabil, faimoasa artistă are o privire care te ucide, care te paralizează, altfel spus, care te farmecă asemenea preoteselor lui Apollo, numite filosofite, ori asemenea oracolului Pythia. Ciudat cum de nu a jucat încă un asemenea rol. Probabil că încă nu a întâlnit în fabuloasa sa carieră, peste 60 de filme, o regizoare ca Angelina Maccarone, realizatoarea acestui antologic documentar, difuzat în cadrul Zilelor Filmului German.

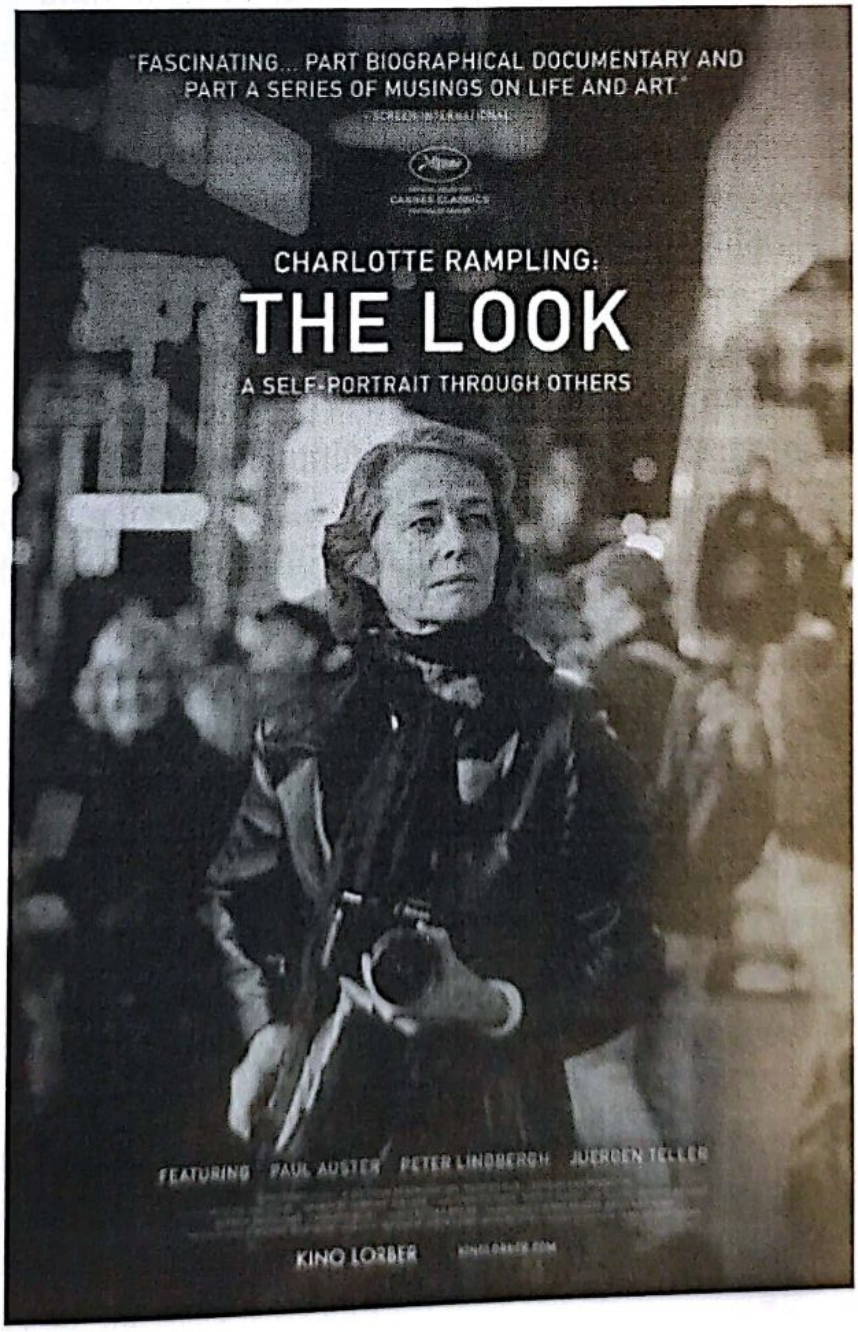
Filmul este structurat în 9 capitole, teme pe care ar fi invidios şi Freud, şi orice filosof, fiindcă Charlotte Rampling dovedeşte că mânuieşte ca o spadasină conceptele, are o mare putere de control asupra lor, amestecându-le, normal, cu întâmplări din viaţă şi din filme. Sunt adevărate analize, formidabile speculaţii intelectuale, care fac din acest film un unicat, o lecţie de predat la toate Universităţile lumii. Subiectele acoperă o arie exhaustivă: Expunere, Vârstă, Frumuseţe, Tabu, Fericire, Demoni, Dorinţă, Moarte şi Dragoste.

Fiecare temă are un spaţiu al ei, un alt interlocutor, pe măsura ideilor îndrăzneţe ale actriţei. Normal, capul de pod este expunerea. Secretul reuşitei stă în capacitatea de a te expune, de a te arăta celorlalţi,

Scanned with CamScanner

o întreagă artă a dezvăluirii exterioare şi a învăluirii interioare, un melanj între a fi şi a se arăta. În funcţie de felul cum se expune, un om poate fi frumos sau urât, fericit sau nefericit, poate învinge tabuurile de orice fel sau poate rămâne prizonierul lor. Interesant este şi mecanismul dintre expunere şi dorinţă, dintre expunere şi dragoste.

E un portret spiritual al actriţei, al omului şi filosofitei Charlotte Rampling. Aproape că nu aflăm nimic din teribila sa biografie, decât obsesia legată de sora ei, care s-a sinucis la 20 de ani, apoi despre faptul că, la nouă ani, tatăl ei a înscris-o la o şcoală franceză, iar mult timp doar înţelegea, nu a putut vorbi franceza, dar avea să se stabilească în Franţa.



Scanned with CamScanner

Sunt şi două scene cu fata şi băiatul ei. În rest, se perindă tovarăşi de drum şi oameni apropiaţi, precum modistul Peter Lindbergh, scriitorul american Paul Auster, actorul Dirk Bogarte sau fotograful german Juergen Teller.

Locaţiile unde au loc aceste convorbiri sunt mereu altele, fie Paris, fie Londra sau New York, pe măsura ariei pe care a cuprins-o acest star internaţional, care a acceptat să joace unde nu te aştepţi, până şi în al doilea film al românului Nae Caranfil, coproducţia franco-română **Asphalt Tango** (1996), în rolul Marion, un agent artistic, care racolează nişte tinere romînce pentru a le duce în Franţa să facă strip-tease în cabarete de mâna a doua.

Sunt memorabile incursiunile în pateticele sale iubiri, Rampling ajungând la suprema definiţie: „A trăi cu bucurie viaţa înseamnă a iubi". Iubirea este de multe feluri, la diferite vârste, dar adevărata iubire este o stare, o permanenţă, poţi iubi la orice vârstă dacă iubeşti viaţa. Minunată este şi confesiunea asupra morţii. Deşi din sămânţă de evreu (tatăl ei), Charlotte Rampling mărturiseşte că ea crede în viaţa de apoi, că e minunat să crezi. Ea face parte din mişcarea scientologică, în care sunt cuprinşi mulţi artişti englezi şi americani. Meditaţiile ei asupra morţii sunt tulburătoare. Rampling crede că natura a programat perfect viaţa şi că, aşa cum spunea tatăl ei, atlet, campion olimpic, omul e bine să trăiască o sută de ani, cât a trăit şi el. În acest interval îţi poţi programa să realizezi tot ce ai visat. Dacă ai trăi 200 de ani, s-ar da totul peste cap. Bătrâneţea nu o sperie, fiindcă este o stare rodnică, fiind neschimbătoare.

Rampling mai declară că nu îi este frică de nimic din realitate, dar îi este frică de necunoscut, de demoni, de ceea ce este invizibil. Toată viaţa a trăit cu scopul de a fi un om liber şi a avut o independenţă colosală, pe care şi-a manifestat-o încălcând tabuuri. Ea numeşte Tabu tot ceea ce este împotriva curentului. Şi Charlotte Rampling a fost mereu împotriva curentului. Nu are prejudecăţi, e un om superior, liber, nonconformist. Ca şi în viaţa privată. A avut două căsătorii cu oameni celebri, actorul Bryan Southcombe şi compozitorul Jean Michel Jarre. Au rezultat doi copii. Îi vedem în **The Look**, unde mai apar şi scene colosale de viaţă, spontane, ca atunci când abordează un grup de bătrâni într-un parc şi îi dă unuia un sărut pe gratis.

Formidabilă şi justă este observaţia că putem lesne să-i facem pe ceilalţi fericiţi, cu un gest omenesc sau cu dorinţa de a-i asculta povestind. Dă-i

Scanned with CamScanner

unui om şansa de a-l asculta, asta e fericirea. Apoi observaţia că suntem singuri şi că iubirea matură este să simţi că ai alături pe cineva, care, singur fiind, îţi acceptă singurătatea, aşa cum şi tu i-o respecţi pe a lui.

Fiecare capitol este ilustrat cu momente filmice din cariera sa, secvenţe memorabile din filme ca **Stardust Memories** (1980), secvenţa când Woody Allen o acostează pe plajă, declară că e tulburat de frumuseţea ei, că e regizor, tocmai face un film şi vrea să joace acum şi ea în el. Şi-a început cariera cinematografică fulminant, debutând în faimosul film al lui Richard Lester, **The Knack/ Şpilul** (1965). Va juca în peste 60 de filme, roluri foarte diverse, dar inconfundabile prin aceeaşi privire răscolitoare a actriţei.

Născută în Anglia (5 feb., 1946, Sturmer, Essex), va triumfa la Londra, în anii '60, în Chelsea, ca simbol al actriţei care sparge tabuuri, ca model, star internaţional şi ca avangardistă în concepţii. I s-a acordat distincţia Order of the British Empire. Ea i-a inspirat celebrului fotograf Helmut Newton prima sa fotografie artistică nud. Visconti a adus-o în Italia pentru **Căderea zeilor** (1969), iar rolul Luciei din **Paznicul de noapte** (1974) al Lilianei Cavani sparge alt tabu, pe tema dragostei dintre nazişti şi femeile din ţările ocupate, pe urmele lui Alain Resnais din **Hirosima, mon amour** (1959).

Interesant că japonezul Nagisa Oshima avea să realizeze un contrapunct, **Max, mon amour** (1986), alt film şocant, datorită dragostei dintre personajul jucat de Rampling şi un cimpanzeu. În America va triumfa cu multe roluri, cum ar fi cel din **The Verdict** (1982), al lui Sidney Lumet, partener fiindu-i Paul Newman. Cu ilustraţiile din aceste filme, ea explică ideile tematice din **The Look**.

Rampling a fost distribuită în multe filme ca „obiect al dorinţei", cum spune chiar ea. Dar dorinţa este ceva ce există în tine, ea te menţine viu. Nu este neapărat dorinţa sexuală, poate fi o privire sau un sentiment permanent, chiar o obsesie. Aşa cum tot dorinţă se numeşte şi nevoia de a revedea un asemenea film emblematic.

Mondo Lux cu Werner Schroeter

Când, student fiind, am început să iau cunoştinţă de şcoala germană de film, printre regizorii care mi-au reţinut atenţia a fost şi Werner Schroeter (1945-2010). Însă numele lui s-a stins parcă în umbra altor titani, precum Herzog, Fassbinder sau Schlöndorff, consideraţi stâlpii

Scanned with CamScanner

„Noului Cinema German". Dar Schroeter venea din când în când cu câte o surpriză, mai ales în filmele în care joacă actrița franceză Isabelle Huppert.

Ca acum, în cadrul Zilelor Filmului German, să văd un excepțional documentar, numit **Mondo Lux – Die Bilderwelten des Werner Schroeter** (2011), adică lumea în imagini a lui W.S., realizat de teribila Elfi Mikesch, din care răsare un cineast singular, un fel de Don Quijote al filmului mondial, atât prin înfățișarea sa, cât și prin concepția cu totul insolită despre artă și viață.

În 1968, Schroeter s-a împrietenit cu Elfi Mikesch, regizoare austriacă, fotograf, director de imagine, care a fost regizor secund la multe din filmele lui Schroeter. **Mondo Lux** este omagiul pe care elevul îl aduce maestrului. Filmul e structurat cronologic, în funcție de filmele realizate de Schroeter, începând cu **Grotesk – Burlesk – Pittoresk** (1968) și celelalte filme în care protagonistă e chiar soția sa, celebra Magdalena Montezuma, care avea să moară la doar 40 de ani, ultimul film fiind realizat la sacrificiu de ea, când se afla pe moarte.

Ne întâlnim și cu alți valoroși tovarăși de drum ai lui Schroeter, ca Bulle Ogier, Carole Bouquet, Isabelle Huppert, Ingrid Caven, Rosa von Praunheim, dar și cu regizorul Wim Wenders, cu care se pare că a avut o relație, oricum, dialogul dintre ei este memorabil, plin de înțelepciune și umor.

Ca și în filmul despre Charlotte Rampling, dominată este filosofia lui Schroeter, meditațiile sale asupra vieții, asupra morții și artei.

Copleșitoare în munca sa este rolul acordat muzicii, muzicii de operă în special, începând cu ariile interpretate de Maria Callas, cântăreața care l-a marcat total și căreia i-a dedicat un film-portret în 1968. Aportul muzicii de operă la filmele sale este fundamental. Dar Schroeter a realizat și spectacole de operă, ca și numeroase montări teatrale. Sunt citate fragmente din toate filmele sale, mai ales din **Eika Katappa** (1969), primul său film de lung metraj, autofinanțat, cu care a obținut la Mannheim premiul Joseph von Sternberg și considerat „cel mai important film idiosincretic".

Werner Schroeter a fost un spirit ales, o raritate în arta lumii. Evident, rolul său în avangarda europeană poate fi comparat cu ceea ce înseamnă Andy Warhol pentru arta americană. A fost un extravagant, un stilist, ca și un artist gay, colaborator apropiat al lui Yves Saint Laurent, dar apropiat

Scanned with CamScanner

şi de pictorul irlandez Reginald Gray, care i-a realizat la Paris, în 1974, un portret asemănător cu imaginile bizantine ale lui Iisus.

Sunt redate câteva din repetiţiile sale, din 2006, când află că este bolnav de cancer, şi până la moartea sa. În acest interval repetă la spectacolul **Antigona şi Electra**, o senzaţională combinaţie antică, adusă în actualitate. Ideea este pusă în valoare prin lipsa de machiaj a actriţelor şi prin costumele baroc. Era renumit prin libertatea pe care o dădea actorilor, dar autoritatea şi-o impunea insesizabil, prin aplicarea pas cu pas a ceea ce urmărea să realizeze.

Stilul artistului este o sinteză, în care se combină arta circului, patetismul liric şi muzical, grandilocvenţa şi modernismul. El a creat ceea ce s-a numit „cinema total". Toate filmele sale, multe premiate, au fost extrem de controversate, de la filmele din anii '70, **The Bomber Pilot, Salome, Macbeth** şi **Goldflocken**, şi până la **Malina** (1991), o adaptare a romanului lui Ingeborg Bachmann, cu Isabelle Huppert în rolul principal. Nu a fost ocolit de premii la Berlin sau Cannes. În 1980, de pildă, a obţinut Ursul de Aur cu **Palermo oder Wolfsburg**. Rainer Werner Fassbinder l-a considerat maestrul lui, deşi erau prieteni. Ca şi cu Wim Wanders, de altfel.

Huppert mărturiseşte cât de mare încredere avea în Schroeter, atunci când filma cu el, deşi îl considera un poet, un simbol al boemei spirituale. Desigur, statura sa intelectuală oferea siguranţă. Schroeter crede că arta înseamnă căutare, o permanentă încercare a drumului. Nu există un produs final, care să răspundă la toate problemele. O operă definitivă, absolută, testamentară. Mereu apar alte idei, alte soluţii. Arta este ceea ce opunem morţii. Şi artistul este obligat să aibă lumea lui, să-şi creeze o realitate paralelă.

Iar meditaţiile asupra sfârşitului culminează cu ideea că nu poţi fi lucid în faţa morţii, că nu îţi poţi primi moartea conştient, raţional. Nici nu e bine. Ar fi un calvar. În faţa morţii trebuie să avem demnitate. Nu orgoliu, nu milă, nu obedienţă, ci demnitate. El crede că moarta este atunci când ego-ul se topeşte în lumina albă.

Pentru cine a fost sărbătoarea filmului german?

Un eveniment deosebit, memorabil în totalitate, s-a petrecut la cinema „Studio": Zilele Filmului German, un eveniment de proporţii, cum nu a mai existat în România, ceva fenomenal, prin calitatea neobişnuită a

Scanned with CamScanner

filmelor la zi ale acestei şcoli formidabile, necunoscute la noi. Este meritul doamnei Maike Mia Höhne, ea însăşi regizor şi curator al Berlinale Shorts, care a selectat 31 de filme, unul şi unul, o imensă şansă pentru profesorii şi învăţăceii din România să ia contact cu una din cele mai originale şcoli de film din lume.

Din nefericire, nu au fost prezenţi în sala de proiecţie tocmai cei care ar fi chemaţi pentru aşa ceva, nici un profesor, vreun confrate regizor sau critic, doar o mână de pasionaţi ai filmului german, dornici să trăiască momente speciale, la cele mai înalte cote intelectuale şi estetice.

Din capul locului trebuie să spun că Maike a avut un criteriu ferm: experimentul. Filmele alese de ea sunt toate nonconformiste, filme care îşi pot avea oricând locul la Tribeca Film Festival, fiind modele de căutare, de limbaj insolit, de regie avangardistă. Iar ştacheta a fost de o înaltă încărcătură intelectuală, prin câteva filme-testament, adevărate ars poetica, precum **The Look-Charlotte Rampling** şi **Mondo Lux – Werner Schroeter**, două capodopere, de care ne-am ocupat separat.

Caracterul acestui eveniment abisal, i-aş spune, scoate încă o dată în evidenţă prăpastia care ne desparte, ca realitate şi ca realizări cinematografice, de lumea civilizată, recte şcoala germană. Dacă germanii produc asemenea filme, cu un enorm grad de abstractizare, e o dovadă că aceste filme sunt cerute de realitatea germană, fac parte din viaţa germanilor. Nu o dată am scris de ce filmul american nu are audienţa scontată în România, de ce filme ca **Skyfall** sau **Argo** se proiectează cu doi spectatori în sală. Acelaşi lucru se poate afirma şi în raport cu filmul german, mai ales că multe filme sunt vorbite şi subtitrate în limba engleză. Dacă unele filme din selecţia „Les Films de Cannes ŕ Bucarest" le vedem şi pe piaţa de difuzare de la noi, dimpotrivă, există un gol absolut privind filmul german.

Cum se explică acest avangardism inedit? Primul argument puternic este modalitatea de comunicare aleasă, care este cea mai la îndemna cineastului german: documentarul artistic. Multe filme, cu teme şi subiecte foarte angajate în realitate, în problemele legate de condiţia femeii în special, sunt tratate artistic, cu elemente de evaziune.

În fond, aceste filme reflectă politica actuală a Germaniei, sunt ca un seismograf al ei. Documentul şi ficţiunea sunt mereu asociate, îmbinare, rezultatul fiind copleşitor, ca în **Eine Flexibile frau / O femeie flexibilă** (2010), realizat de Tatjana Turanskyj, care spune povestea

Scanned with CamScanner

unei arhitecte şomere, Greta (Mira Partecke), din Berlin, în vârstă de 40 de ani, care îşi creşte singură băiatul. Ea lucrează o vreme într-un Call Center, dar este repede concediată. Eşecul profesional este însoţit de tot felul de lovituri în viaţa privată. Toate acestea o duc la o decădere morală, dar şi fizică, fiindcă „salvarea" ei stă în alcool.

Conflictul principal se află între personalitatea Gretei şi regulile societăţii, pe care ea nu le acceptă. Ea refuză să se integreze într-o societate care nu are soluţii normale pentru femei ca ea. Greta, ca şi alte femei din film, este singură, o singurătate soră cu delirul, cum sugerează şi ultimul cadru, în care o vedem într-un lan de grâu cosit cum merge în zig-zag.

E foarte bine găsit titlul în engleză **The Drifters**, de la *drift* (plutire), un fel de echilibristică în voia sorţii, aşa cum există în film o secvenţă, în care doi coregrafi, şi ei şomeri, o învaţă pe Greta să cadă, să-şi îndoaie genunchii şi să-şi unduiască trupul până la pământ.

*

Documentare artistice sunt şi **Eine Einfache Libe / O iubire simplă** (2006), cu un personaj obsedat de sex, realizat de însăşi Maike Mia Höhne, apoi **Beziehungsweisen / Relaţii de cuplu** (2011), în care vedem ca într-un reportaj trei cupluri la psiholog, ficţiunea fiind marcată printr-un decor desenat pe o scenă, cu uşi fictive, după modelul lui Lars von Trier din **Dogville** (2003).

Experimental este şi **Der Geburtstag / Aniversarea** (2009) de Lola Randl, o farsă, cu un bărbat care vorbeşte spre noi, e ziua lui de naştere, dar nu e felicitat de nimeni, dimpotrivă, el dă telefoane la amici să le spună că e aniversarea lui.

Rolul imaginaţiei este uriaş în artă. Şi se vede mai ales atunci când ea lipseşte sau este foarte firavă.

Iar când acţionează din plin, rezultă o minune, precum filmele lui Elfi Mikesch, o revelaţie. Bunăoară, **Execution: A Story of Mary** (1979) este un studiu alb/negru despre regina scoţiană Maria Stuart. Este o lecţie gestuală în stilul lui Mizoguchi din **Ugetsu Monogatari** (1953). Dar şi o lecţie de bandă sonoră. Muzica, zgomotele şi vocile personajelor sunt în prim plan, ilustrând şocant imagini fotografice cu personajele acţiunii, fotografii care nu sunt nici măcar mişcate. Dar portrete şi detalii sunt realizate în maniera expresionismului german.

Scanned with CamScanner

Fenomenal este şi **Ensemble** (2010), care face cât tot FNT. Aşa ceva ar fi trebuit proiectat în cadrul festivalului, la Sala Mare a TNB, zi de zi, să vadă toţi profesorii şi învăţăceii ce înseamnă geneza şi laboratorul unui spectacol. E vorba de repetiţiile la **Moartea lui Danton** de Büchner. Regizoarea Eva Könnemann surprinde o serie de repetiţii fictive dintre un regizor care nu are nici o idee de spectacol, un muzician care nu se implică, o scenografă, câţiva actori şi un dansator. Ei tot dezbat textul şi natura teatrului, cum văd ei spectacolul, dar timpul trece şi îi aşteaptă reprezentaţia în faţa unui public real, plătitor.

Teribil, cu totul insolit, este şi filmul **Say Goodbye to the Story / Spuneţi adio poveştii** (2005), un film găsit printre lucrurile rămase de la Christoph Schlingensief, un cineast decedat în 2010. Formidabilă manieră de a ucide o poveste, o melodramă, o tânără care se sinucide în baie, neputând să fie salvată de iubitul ei. Mai apare şi o persoană în vârstă, care o ceartă pe sinucigaşă. Această ucidere a poveştii se face prin repetiţie, prin saturare, se reiau de zeci de ori, la infinit, aceleaşi scene, aceleaşi cadre.

Experimentul a vizat şi aspectele politice, cum ar fi documentarul Barbarei Kasper numit **5,5 x 1,5 M** (1997), adică dimensiunile unei mese, a cărei poveste se identifică în mare măsură cu istoria socialistă a Berlinului. Această masă a fost martorul a numeroase evenimente ale timpului, de pildă, la ea au stat scriitorii Elfriede Jelinek şi Heiner Müller, o masă disputată, după cum o dovedesc fotografiile şi cei intervievaţi, sfârşind prin a fi incendiată.

Un document şi mai tulburător este filmul **Vaterlandsverräter / Trădător de ţară** (2011), în care ni se prezintă biografia lui Paul Gratzik, un fost tâmplar, ajuns scriitor, prototip de victimă-călău a regimului comunist, care a lucrat timp de 20 de ani pentru Securitatea Statului, iar după ce a recunoscut public această colaborare mârşavă, turnându-şi prietenii şi colegii scriitori, pe însuşi Heiner Müller, a devenit el însuşi obiect al urmăririi.

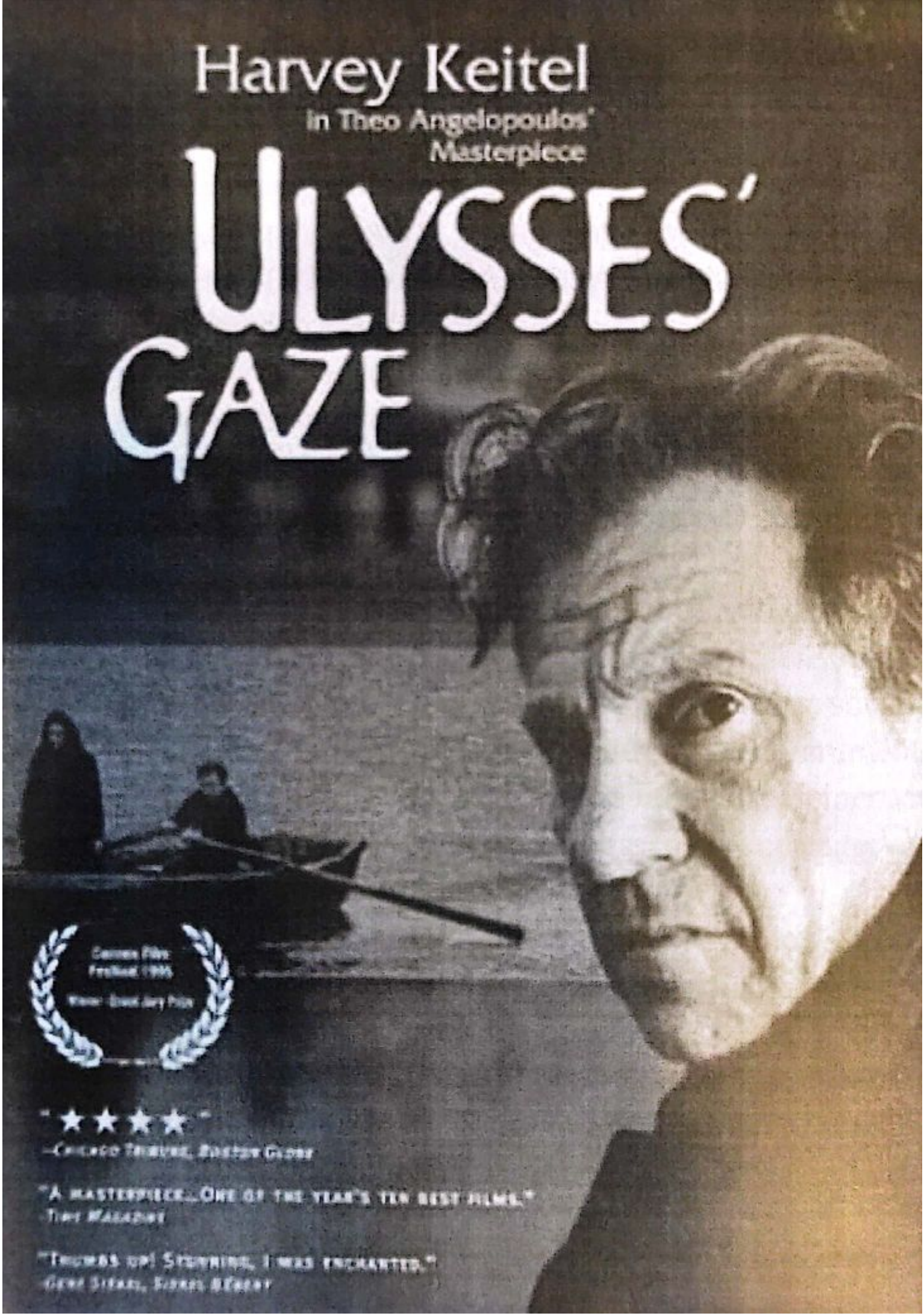
Este o confesiune radicală, de o sinceritate dezarmantă, a unui om total iresponsabil, care declară că nu are conştiinţă şi morală. Personajul este un monstru, un produs al epocii care l-a înfiat. Este meritul regizoarei Annekatrin Hendel, care a reuşit această dezvăluire. Azi, Gratzik trăieşte într-o casă frumoasă, în linişte, departe de lume, precum Ţandără, ticălosul studiat de Lucian Pintilie în în filmul **După-amiaza unui**

Scanned with CamScanner

torţionar (2002). Toţi turnătorii, din estul comunist, seamănă ca două picături între ei.

Desigur, festivalul a conţinut şi alte modalităţi narative pe teme politice tabu. Cel puţin scurt-metrajele sunt adevărate teste cinematografice. Experimentul se adresează în primul rând creatorilor, celor dispuşi să înveţe, să afle ce mai caută sau fac şi alţii. El presupune o natură receptivă specială. Americanii o numesc AMAZING.

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

Lecția grecească

Angelopoulos

Pentru tema pusă în discuție în acest serial de articole, prezența regizorului Theo Angelopoulos, oaspetele de onoare al Festivalului Filmului European, cu filmul **Privirea lui Ulise** (1995), este decisivă. La conferința de presă care a precedat evenimentul, domnul Theo Angelopoulos a avut amabilitatea să ne răspundă la câteva întrebări şi să ne ofere un autograf pentru cititorii ziarului „Tricolorului", unde l-am reprodus. Dar mai înainte voi comenta acest film prezentat în Festival, pe care l-am văzut prima oară la Gala filmului elen din toamna anului 1998.

Balcanii anilor '90, zonă a discordiei, a fanatismului şi războiului. Eroul, plecat din Grecia, străbate Albania, Bulgaria, Romania şi fosta Iugoslavie, căutând trei role ale unui film de la începutul secolului, probabil primul film al fraților Manaki, pionieri ai cinematografiei balcanice. Şi iată ce scria criticul Noel Herpe în revista „Positif": *„Fără îndoială, Anghelopulos, nu mai mult decât personajul său, nu poate reveni la acea inocență a cinematografului a cărei alegorie erau frații Manakia. Lui Anghelopulous îi este dat să regăsească, dincolo de propria luciditate şi prin grația ficțiunii, acea privire care reinventează ceea ce vede, care dă o formă haosului, care organizează lumea înainte de a o putea înțelege".*

Privirea lui Ulise este un film maraton de trei ore, care conține o triplă odisee: o călătorie prin istoria Balcanilor (eroul pleacă din Grecia şi străbate Albania, Bulgaria, România şi fosta Iugoslavie), o căutare a rădăcinilor cinematografului şi o călătorie în viața unui om. Începutul este nemilos de lung. Partea a doua însă este densă şi interesantă. Un film simbolic, metaforic. Ulise trece prin istoria acestui secol, respectiv prin mai multe arhive de filme ale Europei, inclusiv cea din București, căutând

Scanned with CamScanner

trei bobine nedevelopate ale fraților Miltos și Yanni Manakis, pionieri ai cinematografului balcanic. Mai exact, acțiunea filmului se petrece între anii 1905, când au creat frații Manakis, și 1995, la Sarajevo, în atmosfera apocaliptică a războiului iugoslav. Să traversezi aproape un secol pentru a găsi trei bobine nedevelopate, ce extraordinar elogiu adus artei (filmului)! Fraza aceasta i-am spus-o Maiei Morgenstern după proiecție, ea fiind protagonista filmului, respectiv soția lui Ulise, un om de film exilat în America și care se întoarce în patria natală ca personajul lui Homer în Itaca. Ideea lui Angelopoulos e formidabilă: arhiva, muzeul filmului, acolo unde se păstrează documentele istoriei, ca personaj!

La baza filmelor sale stă călătoria. În **Călătorie la Cythera** un regizor care vrea să facă un film despre propriul său tată, se întoarce în fosta Uniune Sovietică, după 30 de ani de exil, ca un străin în propria țară. În **Crescătorul de albine** este vorba despre ultima călătorie a unui bărbat care și-a părăsit familia. În **Un peisaj în ceață** avem călătoria a doi copii în căutarea unui tată imaginar. În **Pasul suspendat al berzei** un ziarist călătorește între două țări imaginare. **Eternitate și o zi** este călătoria în trecut și prezent a unui scriitor care îmbătrânește. La fel cum în **Privirea lui Ulise** avem o triplă călătorie, cum am spus, preluând o temă a mitologiei antice pe care o găsim chiar în primul său film **Reconstrucție** (1970): un emigrant grec întors în țara sa din Germania este ucis de nevasta lui și iubitul acesteia, exact ca în mitul atrizilor. În același an ieșea și Lucian Pintilie pe piață cu **Reconstituirea**, în care reconstituie și el o crimă, deși, prin modalitatea abordării, între cele două filme este o mare diferență, ca între un cineast care se plasează în istorie și mit, iar altul în actualitatea stringentă, o boală a cineaștilor noștri care îi izolează și le diminuează universalitatea creației.

Din păcate, școala filmului elen nu ne-a influențat. Filmele grecești se mișcă pe verticală, orice subiect actual este ancorat în istorie și mit. După cum poveștile antice, ca mitul atrizilor, din care s-a inspirat Angelopoulos și în alt film, **Comedianții**, considerat capodopera sa, care se centrează în jurul unei trupe de actori ce face înconjurul Greciei (deci tot o călătorie!), sunt actualizate într-un mod original. În filmul românesc, mitul, verticalitatea privirii lipsesc aproape cu desăvârșire. Cineaștii noștri se învârt numai în jurul propriilor cozi, numai în planul orizontalității, care îi duce, inevitabil, la dejecții, gropi și vomă, adică la

Scanned with CamScanner

înfundătură. Ei au o privire de groapă, nu se urcă pe colina greco-creştină, nu au perspectivă. Însuşi Moromete e văzut ca un orb. Cu alte cuvinte, cineaştilor noştri le lipseşte privirea lui Ulise. Cum priveşte Ulise istoria secolul 20? Ce-i spune lui, bunăoară, gigantica statuie a lui Lenin, îmbarcată pe un vapor în portul Constanţa şi transportată până în Germania? Vai, ce cadre lungi, lungi cât toată istoria filmului!

Sunt cele mai lungi planuri pe care le-am văzut vreodată într-un film. Angelopoulos se foloseşte de astfel de cadre şi în alte filme, în **Alexandru cel Mare**, de pildă. Pe care le însoţeşte de tăcere, o lungă tăcere, pe care o regăseşte, cum mi-a mărturisit el, în muzica lui Brahms, Schubert şi Bach, care îi trezeşte o stare de linişte, ca şi filmele regizorilor săi preferaţi: Antonioni, Kurosawa şi Bergman. Poate că nu întâmplător Kurosawa a spus despre filmele cineastului grec: *„Prin lentila sa, Angelopoulos se uită la lucruri în tăcere. Greutatea acestei tăceri şi intensitatea privirii imobile a camerei lui Angelopoulos sunt cele care fac imaginile atât de puternice, încât privitorul nu se poate desprinde de ecran. Acest fel de a face film, atât de personal şi unic în particularităţile sale, tinde să se întoarcă la rădăcinile cinematografului. Tocmai aceasta creează impresia de prospeţime şi forţă. În ceea ce mă priveşte, uitându-mă la filmele lui, am simţit adânc plăcerea cinematografului în sensul absolut al termenului"*.

Expresia „lentila sa" are referire concretă, pentru că în timpul filmărilor Angelopoulos obişnuieşte să privească prin ochiul aparatului, să lucreze la compoziţia imaginii, la compoziţia internă a cadrului, să ia pulsul vizual al fiecărei scene. Pentru el *„camera este ochiul regizorului, aşa cum ochii regizorului se transformă în cameră pentru a scrie cu imagini"* (altă definiţie a „camerei-stilou"). Indiscutabil, în maniera de a filma a lui Angelopoulos trebuie să vedem atât o replică la aşa-zisele „lungimi" sau „burţi", cum zicem despre un film plictisitor, cât mai ales la realitatea războiului. Războiul din perimetrul iugoslav nu a fost oare de o lungime imposibil de suportat, ca finalul în ceaţă al filmului **Privirea lui Ulise**? E o ceaţă interminabilă în care nimeni nu mai recunoaşte pe nimeni şi care te pătrunde fizic, până în măduva oaselor. Este metafora istoriei în ceaţă, a terorismului, a crimei care se petrece în ascuns: auzim doar nişte voci, urmate de împuşcături, apoi o maşină care demarează, după care, pătrunzând prin pâcla de ceaţă odată cu eroul, descoperim

Scanned with CamScanner

cadavrele arhivarului, al fiicei lui şi cel al copilului. O, şi urletul protagonistului, al acestui Ulise modern, ca un plânset de fiară!

Desigur, regizorul a apelat la mai multe simboluri. De pildă, ideea de a prezenta visul eroului: el e matur şi „coboară" în copilăria sa în această ipostază matură. Convenţia e deliberat confuză, echivocă. Aşa e construit şi personajul soţiei lui Ulise, care apare în trei ipostaze ale iubirii. Parcă ar fi vorba de reîncarnare. Efectul e, în orice caz, straniu. Nu ştiu de ce, dar am avut senzaţia că ipostazele lui Ulise sunt părţile unui tot, care este Omul. Dar conceptul cheie al acestui film este **privirea**. Ulise întreprinde această călătorie lungă pentru a găsi privirea din rolele pierdute. De aceea când ajunge la Sarajevo, capătul călătoriei, şi pătrunde în sala cinematecii arse de bombele războiului, când arhivarul, care se autodefineşte drept „*colecţionar de priviri dispărute*", îi spune că are rolele pe care le caută, Ulise îi reproşează de mai multe ori: „*N-ai dreptul să ascunzi o privire*". De unde şi reacţia de eliberare, atunci când arhivarul îi derulează lui Ulise pelicula, râsul lor de bucurie, acea plăcere de care vorbea Kurosawa.

Fiecare peliculă ascunde o privire, pe care nu ai dreptul să o îngropi! Acesta e mesajul. Pelicula conţine „*o privire captivă*", pe care trebuie să o descătuşezi. Privirea din filme este pentru Angelopoulos ceea ce este pentru Brâncuşi sufletul din lucruri. Din aceste priviri este alcătuită memoria peliculei, memoria vie a unei arhive, cum spune cel care o păstoreşte, arhivarul, atunci când îi arată lui Ulise cutiile cu role, salvate ca prin minune de urgia bombardamentelor, în care se conservă privirile lui Dreyer, Murnau, Fellini şi ale altor mari corifei ai ecranului. Este memoria vie a umanităţii. Acesta este elogiul pe care îl aduce Angelopoulos cinematografului şi artei în general întrucât finalul conţine o secvenţă antologică: în ruinele unui teatru din Sarajevo doi tineri joacă un fragment din **Romeo şi Julieta** şi câţiva spectatori stau printre dărâmături şi-i privesc. Iar alături, probabil în fosta sală de concerte a oraşului, şi ea în ruină, o orchestră instrumentală cântă o partitură patetică în faţa unei asistenţe înmărmurite aflate după un gard. Războiului, simbolizat prin imaginea unui oraş în ruine, Angelopoulos îi opune teatrul, muzica, filmul, adică Arta. Ea este Speranţa care nu moare.

*

Theo Angelopoulos s-a născut la Atena pe 17 aprilie 1935. Este scund de statură, chel, cu o înfăţişare fină, rafinată, în tradiţia poporului

Scanned with CamScanner

său. Comunică în limba franceză, pe care o vorbeşte impecabil. Are o putere impresionantă de a manevra conceptele şi are răspunsuri superioare la orice fel de întrebare. Îmbină experienţa cugetării cu spontaneitatea. Pentru mine, ca şi pentru toţi cei care îl cunosc, Theo Angelopoulos este *„un reper, un punct de referinţă"*, aşa cum a declarat şi un fost asistent de-al său, italianul Alberto Signetto, prezent la conferinţa de presă. Aşa este. Personalitatea sa este de primă marcă pentru ceea ce înseamnă modelul unui adevărat intelectual de a cărui opinie trebuie să ţinem seama, mai ales în problema pe care am pus-o în dezbatere şi pe care o stăpâneşte cu propria sa trăire şi operă.

Aşa cum susţine Theo Angelopoulos în documentarul **După 20 de ani, cerurile Greciei**, subintitulat **Conversaţii cu Theo Angelopoulos**, pe care regizorul italian Alberto Signetto i l-a dedicat, *„toate filmele mele sunt autobiografice"*. Aşa este până şi **Alexandru cel Mare** (1980): *„Alexandru cel Mare sunt eu. În el se împleteşte istoria Greciei cu istoria propriului eu. E o experienţă unică care m-a marcat. Aşa cum i-a marcat şi pe alţii. Toate dificultăţile au fost însufleţite cu camera mea. E o perioadă eroică"*. Cam acelaşi lucru l-a spus şi despre **Privirea lui Ulise**:*„Călătoria în spaţiul balcanic este o călătorie în spaţiul conştiinţei. Există o călătorie în afară şi una înlăuntrul nostru. Călătoria lui Ulise în Balcani a fost o adevărată aventură pentru că mi-a permis să cunosc lumea balcanică, dar şi să mă cunosc pe mine însumi"*.

Toate filmele sale sunt călătorii în exterior şi în interior. Pe această idee a şi propus înfiinţarea unui Festival balcanic itinerant de film, în care să se implice şi Uniunea Europeană, să aloce fonduri pentru diferite cinematografii balcanice. Această idee a fost enunţată de marele regizor grec aici, la Bucureşti, pentru prima oară. Theo Angelopoulos este, indiscutabil, un cap de grec şi, ca orice cap de grec, este un *zoon politikon*, cum ar spune Aristotel. Opinia sa în ceea ce priveşte raportul dintre politică şi artă este următoarea: *„Guvernele se schimbă şi din dorinţa de a face altceva, de a veni cu ceva nou, sacrifică tot ceea ce a fost bun înainte. Şi administraţia şi puterea trebuie să le punem, neîncetat, sub semnul întrebării, căci numai astfel arta poate merge mai înainte. Ele nu acceptă această atitudine şi îi preferă pe cei care aşteaptă afară pe coridor. Şi sunt mulţi care aşteaptă"*.

Această opinie mi-a amintit de o opinie similară aparţinând altui mare regizor, David Esrig, care, cu prilejul acordării titlului de Doctor Honoris

Scanned with CamScanner

Causa al UNATC, a spus: „*Natura artei este de a fi în avangardă. Ea se află mereu cu un pas în faţa realităţii, iar realitatea, ca un monstru, vine şi absoarbe, înghite, mestecă toate ideile sau viziunile avangardiste propuse de artişti. Nu există decât o soluţie împotriva acestei agresiuni a realităţii, ca arta să meargă mai departe, ca artiştii să nu obosească niciodată*".

În privinţa filmelor slabe, nereprezentative pentru arta filmului, Theo Angelopoulos mi-a spus că îl „*frământă viitorul acestui festival european*". Pentru că, deşi filmul este o artă universală, aparent fără graniţe, el nu poate trăi decât dacă se hrăneşte din solul naţional. Filmul, zicea, este un tărâm feril, dar riscăm să-l sterilizăm. Şi aici am pus punctul pe „I", întrebându-l cum vede raportul dintre filmul european şi filmul naţional: „*Cred că toţi cineaştii Europei vor face în viitor filme, însă ele trebuie să fie în acelaşi timp şi europene şi naţionale. Sigur că filmul trebuie să rămână naţional, pentru că cineastul trebuie să transmită cultura sa şi a poporului său. Pe de altă parte, europenismul este reprezentat de aceste ingrediente existente în sânul fiecărei naţiuni*". Theo Angelopoulos crede că „*filmul balcanic traversează o criză, care este criza ţărilor balcanice înseşi*".

Când l-am întrebat cum s-ar defini pe sine ca cineast, mi-a răspuns: „*Sunt un cineast grec, balcanic şi european, în această ordine şi nu invers*". Aici l-am rugat să facă un comentariu în privinţa raportului dintre identitatea naţională şi identitatea europeană. „*Identitatea naţională este primordială şi ea înseamnă pentru mine locul unde ai văzut lumina zilei, primele sunete pe care le-a auzit urechea ta, primele cuvinte pe care le-ai rostit. Identitatea naţională înseamnă limba maternă*". Pe urmă înveţi alte limbi. După aceea devii european. Şi Nichita Stănescu frumos spunea că „*Limba română este patria mea*".

Miresele

De-a dreptul fenomenal este filmul grecesc **Nyfes/ Miresele** (2004), în regia lui Pantelis Voulgaris, care aduce pe ecran, prin intermediul scenariului semnat de soţia regizorului, Ioanna Karystiani, povestea reală a celor 700 de „mirese prin poştă", originare din Grecia, care sunt trimise cu vaporul la New York pentru bărbaţii de acolo, care au scris în acest sens. Miresele sunt alese din satele greceşti cu ajutorul unui fotograf american, Norman (Damian Lewis), apoi filmul se reduce la călătoria

Scanned with CamScanner

oceanică spre Lumea Nouă. Suntem în anul 1922. La bordul navei, fotograful continuă să le facă mireselor fotografii, dar multe din fete sunt şantajate şi devin amantele pasagerilor cu bani, aflaţi în legătură cu echipajul.

Pe parcursul călătoriei apar mai multe tensiuni între călători, iar fotograful se va îndrăgosti de una din mirese, Niki Douka (Victoria Haralambidou). Dragostea e reciprocă. La capătul călătoriei însă, Niki nu are curajul să fugă cu Norman, aşa cum face un alt cuplu, ea optând pentru datoria pe care o are, fiind obligată să-şi caute, cu fotografia lui în mână, viitorului bărbat pe care l-a ales prin corespondenţă. Şi Norman vede cum ea se opreşte în faţa unuia dintre numeroşii bărbaţi care se află la chei. Fiecare îşi urmează destinul, iar peste o vreme o descoperim pe Niki însărcinată, căutând într-o cutie cu amintiri şi dând peste o scrisoare de la Norman, în timp ce el priveşte pe stradă, la un chioşc, o revistă ilustrată pe prima pagină cu fotografia lui Niki. E, desigur, opera sa. Dragostea dintre cei doi rămâne în fotografii. Această poveste originală de sacrificiu în dragoste are virtuţile marelui film grec. În primul rând este o operă de epocă, de reconstituire istorică, dar mai ales de artă a imaginii, o imagine rafinată (Giorgos Arvanitis), în prim-plan fiind frumuseţea pură reprezentată de eternul feminin grecesc.

Toate dilemele, incertitudinile, emoţiile prin care trec aceste speciale mirese, mereu fotografiate, mereu antrenate în evenimentele de la bordul vaporului, configurează un spectacol unic, de o frumuseţe plastică ieşită din comun, ce-l singularizează în arta cinematografică a lumii.

Athanasia

Niciodată n-am să înţeleg cum un popor care are cea mai originală şcoală de film din lume, implicit, istorie, artă, cultură, toate unicat, poate să fie falimentar? Explicaţia că această ţară, Grecia, s-a autodistrus prin corupţia generalizată, care a măcinat-o din interior, nu ajunge. Sigur cineva din afară a pus umărul, a contribuit la acest dezastru. Aceste gânduri mi-au fost trezite de filmul **Kala krymmena mystika, Athanasia/ Athanasia, secrete bine păstrate**, aproape o capodoperă, semnată de Panos Karkanevatos, în care, la figurat, regăsim sensul salvării Greciei actuale din drama pe care o trăieşte.

Înainte de toate, trebuie spus că această minune, Grecia, se identifică cu mitul călătoriei. Acest mit este consubstanţial fiinţei elene. De la Homer

Scanned with CamScanner

şi până la filmele lui Angelopoulos, călătoria este tema tuturor operelor culturale. Şi aici, în filmul scris şi regizat de Karkanevatos, există un personaj, Angela (Marina Koem), o tânără cu origini elene din New York, căsătorită, cu un copil mic, care se întoarce în Grecia să-şi caute tatăl natural. Tatăl ei vitreg, Manuel (R.H. Thomson), un artist fotograf, îi mărturiseşte, deşi atât de târziu, că nu el este tatăl ei adevărat. Manuel o duce pe Angela în satul grecesc pe care îl ştia atât de bine, unde mai fusese în urmă cu 30 de ani. Aici, Angela descoperă o serie de „secrete bine păstrate", menite probabil să o protejeze. Angela îşi va descoperi tatăl, devenit cârciumar, dar numai după ce află tulburătoarea poveste a mamei sale, Athanasia (Stavroula Logothettis), rămasă la New York să aibă grijă de copilul ei. În Grecia, în cel mai frumos peisaj antic, de o plasticitate inconfundabilă, ni se spune povestea unui lăutar, Mihalis (Vangelis Mourikis), care are două fete, Georgia (Aggeliki Papoulia) şi Athanasia (Marina Kalogirou). Ucenicul său, pe nume Christos (Giorgos Karamihos), e îndrăgostit de Georgia, pe care o cere la un moment dat în căsătorie. Athanasia rămâne cu tatăl ei, care, fiind bolnav, pentru a nu fi o povară pentru fiica lui, se aruncă de pe stânci în mare. Atunci Athanasia se duce la sora ei şi-i spune că tatăl lor nu mai e. Unde să se ducă? Christos îi spune să rămână la ei, s-o ajute într-ale gospodăriei pe la sora ei, care e însărcinată.

Într-o zi, se întâmplă ca el, Christos, să rămână singur cu Athanasia şi s-o posede. Georgia vede scena. Cu diferite nuanţe psihologice, ni se descrie cum el trăieşte cu cele două surori. Dar, ca în mitologia greacă, pereţii au ochi şi urechi, toţi ştiu de adulterul care se petrece, dovadă că într-o zi femeile o prind pe Athanasia pe uliţă, o numesc „târfă", îi taie părul şi o alungă din sat, cum era obiceiul, pe stâncile de pe malul mării. Athanasia se ascunde într-o peşteră, unde ajunge să trăiască la limita supravieţuirii. În acea perioadă se întâmplă ca un fotograf american, e vorba de Manuel, să fie în sat şi să o fotografieze pe gazda lui, Argyro (Athina Tsilyra), care trăise în tinereţe o dramă asemănătoare. Nu întâmplător ea este cea care aduce foarfecele să i se taie părul Athanasiei. Manuel va merge cu o barcă la peştera unde se află Athanasia şi o salvează, o ia cu el în America.

Povestea este ca o dramă antică, realizată în limbajul marilor filme greceşti semante de cineaşti precum Cacoyannis. Avem aici imaginea Greciei tradiţionale, care se prăbuşeşte şi e salvată de străini, respectiv de americani. Se va întâmpla oare şi azi acest miracol?

Scanned with CamScanner

Lecția iraniană

Departe şi aproape

Istoria filmului iranian are ca punct de plecare anul 1905, când Mirza Ebrahim Khan Sahafbashi a început realizarea şi prezentarea de producţii cinematografice publicului din ţara sa. Cinematografia iraniană a devenit tot mai activă, iar în anii '50-'60 a obţinut şi primele succese la festivaluri internaţionale de film. În anii '70 însă, producţia cinematografică iraniană, care se transformase într-un simbol al regimului monarhic decadent, a traversat o perioadă de criză. După victoria Revoluţiei Islamice din februarie 1979, cinematografia iraniană a căpătat şi ea o nouă dinamică. În anul 1983 a fost înfiinţată Fundaţia Cinematografică Farabi, care a organizat în acelaşi an prima ediţie a Festivalului de Film Fajr, cel mai cunoscut festival de film internaţional ce se desfăşoară în Iran. Arta cinematografică iraniană şi-a câştigat recunoaşterea internaţională şi a primit un număr însemnat de nominalizări şi premii la cele mai prestigioase festivaluri. Astfel, în 1997, Abbas Kiarostami a obţinut, pentru **Gustul Cireşii**, Palme d'Or la Cannes, Jafar Panahi – Leul de Aur la Veneţia pentru **Cercul** (2000), iar acelaşi Abbas Kiarostami – Premiul „Roberto Rossellini" la Cannes (1992).

De curând, s-au desfăşurat la Bucureşti „Zilele Filmului Iranian", dar, din păcate, din cinci filme, nu am putut vedea decât unul, dat fiind că la concurenţă era un alt eveniment, Best Film Fest, comentat pe larg anterior. Din fericire, filmul de rezistenţă al „Zilelor filmului iranian" a fost cel văzut de mine: **Kheili dur, kheili nazdik/ Atât de departe, atât de aproape** (2005), realizat de Seyyed Reza Mir-Karimi, producător, regizor şi scenarist, care s-a născut în 1966 la Teheran şi a absolvit facultatea de grafică a Universităţii din oraşul natal. Şi-a început activitatea artistică în 1996, regizând filme de scurt-metraj. Prima sa experienţă în lung metraj

Scanned with CamScanner

o reprezintă filmul **Kudak va sarbaz/ Copilul şi soldatul** (2000). A urmat filmul pe care îl comentăm acum. Sinopsisul e următorul: „După ce a trăit mulți ani în afara Iranului, neurologul de success Mahmoud Alam (Masoud Rayegan) se întoarce acasă. Cel care execută cu atâta precizie operațiile pe creier, nu crede în Dumnezeu. Total absorbit de munca sa, Mahmoud este şocat să descopere că fiul său, pe care îl neglijase şi care avea 18 ani, suferă de o boală mortală. Este vorba despre o tumoare pe creier şi diagnosticul spune că va muri curând. Saman, băiatul medicului, este student la astronomie. Auzind cutremurătoarea veste, Alam pleacă în căutarea lui Saman, care lucra la un proiect astronomic, undeva în deşert, dorindu-şi reconcilierea. Pe drum, doctorul rămâne fără benzină şi nu poate merge mai departe, aşa că o furtună de nisip îi acoperă luxosul Mercedes Benz, iar el pare sortit morții. Cu toate acestea, în sufletul lui încă mai licăreşte o speranță. În acest moment de grea încercare, Alam este convins de faptul că Dumnezeu îi salvează pe toți cei care au nevoie de el cu adevărat".

Ultima frază este absolut o născocire, inexistentă în film. Care are o cu totul altă deschidere. Şi e mai mult decât o închipuită dispută religioasă. Reza Mir-Karimi ne oferă un film-parabolă, o meditație la ideea eminesciană exprimată în **La steaua**:

Icoana stelei ce-a murit
Încet pe cer se suie;
Era pe când nu s-a zărit,
Azi o vedem, şi nu e.

Titlul internațional este şi el foarte potrivit: **So far, so close**, pe cât de departe, pe atât de aproape. Eroul filmului, Mahmoud, este cu capul în nori, adică e pasionat de stele, cât mai îndepărtate, dar are probleme cu fiul său, care, deşi este aproape, îi rămâne inaccesibil. Şi regizorul îi dă o lecție sau face o demonstrație sui generis: îl duce pe erou într-o călătorie magică prin pustiurile iraniene, departe de Teheran, într-o maşină ultrasofisticată, cu o cameră de filmat, cu un mobil, la care vorbeşte tot timpul cu băiatul sau secretara lui.

Deşi este departe şi participă la tot felul de întâmplări prin localitățile din deşert, totuşi, prin mobil, prin vocea pe care o aude, este foarte aproape de Saman. Oriunde se află, chiar şi în casa unui copil bolnav,

Scanned with CamScanner

pe care îl consultă, vorbeşte continuu cu fiul său. Pe care promite să-l întâlnească a doua zi, dar, în călătoria de întoarcere, rătăceşte pe un drum al deşertului, plin de fete morgane, o adevărată magie a nisipului, şi are ghinionul să i se termine benzina, constatând că în canistra de benzină, pe care o cumpărase de la un beduin, era doar apă. Îl apucă şi o furtună de nisip, care îl îngroapă. Pe rând, elementele civilizaţiei, maşina, mobilul, cu care apucă să schimbe o vorbă cu Saman, apoi camera de filmat, în care se derulează imagini cu băiatul său, se strică. Toate cuceririle omului îl abandonează şi bezna morţii se aşterne peste el. Abia mai respiră. Rămâne cu sine, dar şi cu Dumnezeu, acel Dumnezeu în care nu crede, dar care face deodată lumină.

Adică, atunci când se aşterne bezna şi Mahmoud îşi pierde orice speranţă, se aud lovituri din afara maşinii, semn că cineva caută să-l salveze, că dă nisipul la o parte, deschide o uşă şi o lumină puternică inundă interiorul maşinii, orbindu-l pe Mahmoud, aflat aproape într-o stare de semiconştienţă. O voce îi spune că este el, Saman, şi o mână îi este întinsă. Şi doctorul, cu chipul desfigurat, întinde şi el o mână, iar filmul se termină pe această mişcare de atingere a mâinilor, ca în fresca lui Michelangelo din Capela Sixtina, scena „Crearea lui Adam", când Tatăl ceresc întinde mâna spre Fiul său.

Această imagine lamento, un happy-end, e un racord nu numai cu fresca michelangelescă, dar şi cu începutul filmului, când doctorul, care se află într-un studio TV, urmând să i se ia un interviu, vede o scenă în platou în care un actor, care îl joacă pe Iisus răstignit pe cruce, e bătut pe umăr de un maşinist, care îi dă un mobil, semn că îl caută cineva. Actorul îşi desface din laţ una din mâinile întinse pe cruce, ia mobilul şi îl duce la ureche. Iisus vorbind la mobil, iată o imagine cu o semnificaţie aparte pentru civilizaţia actuală, dar şi cu un efect special pentru parabola lui Reza Mir-Karimi. Cât de departe este Iisus de noi şi cât de aproape!

În ofsaid

Interesant este şi filmul **Offside**, prin tema pe care o abordează: discriminarea femeilor în Iran, pornind de la povestea unor tinere care se deghizează în bărbaţi pentru a putea intra la meciul de calificare la Cupa Mondială a echipei naţionale de fotbal. Ele sunt arestate la punctul de control şi reţinute într-un ţarc lângă stadion, de unde sunt duse apoi,

Scanned with CamScanner

când se termină meciul, la secția „Moravuri". În tot acest interval însă, fetele sunt bruscate de soldații de pază, agresate mai ales verbal, unul dintre soldați ținându-le o lecție despre cum femeile nu pot fi egale bărbaților, fiindcă așa este scris, așa s-a moștenit: ceea ce le este permis bărbaților, femeilor le este interzis, cum ar fi chiar intrarea la cinematograf sau pe stadion, deși una din tinere spune că joacă fotbal!

Sunt realități condamnabile, mentalități retrograde, cum ar fi și obiceiul că femeile trebuie să umble cu fața acoperită, toate acestea fiind persiflate, ridiculizate, de tânărul regizor Jafar Panahi, care își continuă aici critica socială făcută într-un film anterior, **The Circle**, care a obținut în anul 2000 Leul de Aur la Veneția. Și alte filme anterioare au fost încununate cu mari premii la Cannes, Locarno etc. Cu o asemenea carte de vizită a regizorului, interesul a fost, desigur, enorm, pentru filmul **Offside**, care însă trenează, nu are virtuți cinematografice deosebite, fiind și greu de suportat datorită zgomotului infernal, „de stadion", care abundă în banda sonoră, fără nici o alternativă.

Scanned with CamScanner

Lecția irlandeză

O parabolă a vieții și morții

Un alt film programat în cadrul Festivalului Filmului Francez, dar care a fost vedetă și la Festivalul DaKino, este filmul irlandez **Triage** (2009), filmat de regizorul Danis Tanovic în Spania, un film care abordează problema morții pe o idee împrumutată de la greci, sufismul morții al lui Platon, de care se apropie și Eminescu prin expresia „căci morți sunt cei muriți".

Este povestea ciudată a newyorkezului Mark Walsh (Colin Farrell), un fotograf-reporter de război, care merge, împreună cu prietenul său David (Jamie Sives), pe frontul din Kurdistan să facă fotografii pentru ziarul la care lucrează sau pentru alte ziare interesate de pozele lui. A fost pe mai multe fronturi, dar în Kurdistan întâlnește o situație și mai disperată într-un triaj cu răniți. Medicul kurd Talzani (Branko Djuric) le pune pe pieptul răniților o bandă albastră sau galbenă. Cei cu banda albastră sunt scoși afară și medicul îi împușcă. Sunt tot kurzi, ca și el. Îi ajută, zice el, să nu se mai chinuiască. Astfel se ocupă numai de cei pe care îi mai poate salva. David nu mai rezistă și pleacă, având de parcurs pe jos, prin deșert, 36 de km până la orașul cel mai apropiat. Scopul său este să ajungă cât mai repede acasă, să asiste la nașterea copilului său. Dar Mark îi spune că el mai rămâne, că vrea să fotografieze atacul care se anunță pe ziua de mâine.

Apoi îl vedem deodată pe patul de spital. Talzani îl consultă și nu-i pune pe piept banda albastră, ci galbenă, semn că îl va ajuta să trăiască. Și Mark își revine și cu prima ocazie medicul îi facilitează plecarea acasă, prin Turcia. Însă prietena spaniolă a lui Mark, Elena (Paz Vega), nu-l mai recunoaște și cu ajutorul bunicului său, Joaquin Morales (Christopher Lee), acuzat de fascism, dar un mare psihoterapeut, îl

Scanned with CamScanner

face pe Mark să spună adevărul şi anume că el nu a plecat cu trupele, ci s-a întors şi l-a urmat pe David. În deşert însă o bombă îl loveşte pe David, care îşi pierde picioarele. Mark îl ia pe umeri, îl duce aşa până la un mal abrupt, de unde sare în apele unui râu învolburat. Dar cum David îl strângea de gât să-l sufoce sub apă, Mark e nevoit să-i desfacă mâinile şi să-l abandoneze. Apoi înţelegem că va fi găsit epuizat la malul râului şi adus la triaj.

Astfel se leagă cele două părţi ale filmului şi acum, în final, înţelegem cauza schimbării lui Mark. Soţia lui David va naşte şi o roagă pe Elena să aibă grijă de Mark, fiindcă s-a întors din infern. O meditaţie asupra morţii, asupra contrastului dintre viaţă şi moarte, dintre morţi şi vii. E important să mai precizăm că acest tulburător film este o ecranizare după romanul omonim al jurnalistului american Scott Anderson, el însuşi corespondent de război.

La nord de Eden

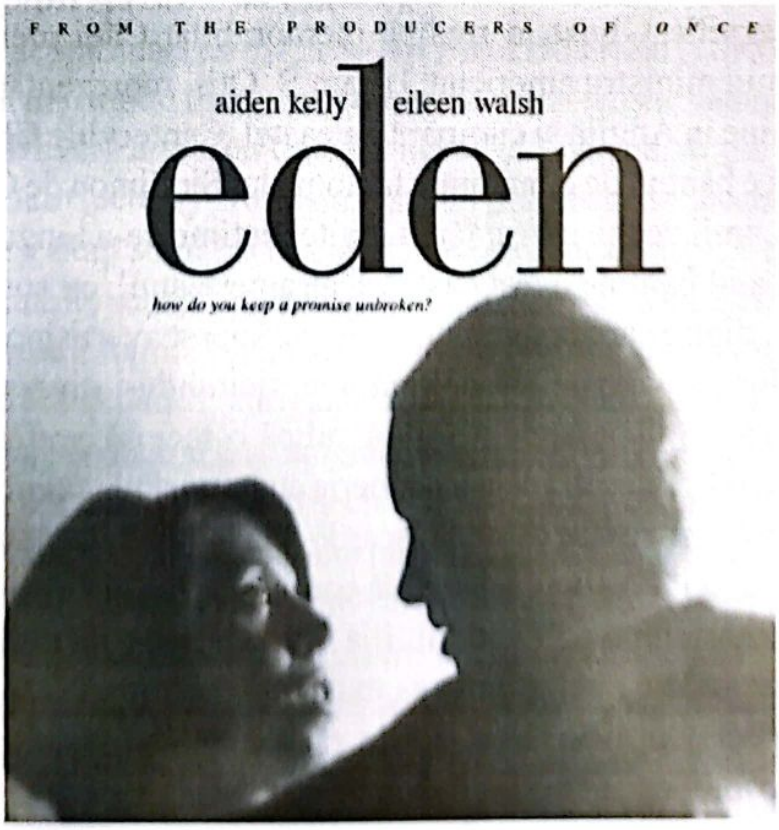
Se pare că Institutele Culturale care au făcut selecţia filmelor din Festivalul Filmului European nu au avut criterii prea clare, dovadă că multe pelicule au teme şi subiecte foarte contorsionate, nefireşti, axate în special pe bigotism sau complexe sexuale. De regulă, dominantă este tema extremismului de orice natură. Ca şi bizareriile, care ne fac să credem că filmul european se află într-un impas, mai exact, oscilează între compromisurile artistice şi genul comercial. Această tendinţă comercială nu are decât rareori profesionişti de marcă, în general regizorii pun frână, oscilează, sunt la limita succesului, deşi filmele se bucură de o bună audienţă, mai ales din partea tinerilor. După tematică, am putea numi evenimentul Festivalul Filmului European pentru tineret. Vom încerca să prezentăm în continuare spectrul diversităţii acestor filme, în care primează totuşi specificul naţional. Acest specific este evident, chiar şi în cazul unei coproducţii, cum am arătat în cazul filmului bulgar prezentat anterior (vezi Lecţia bulgară).

Un alt film ciudat este şi **Eden** (2008), în regia irlandezului Declan Recks, Eden biblic simbolizat printr-un arbore, care ar fi arborele vieţii sau al familiei, al integrităţii. Acestui reper i se opune drama unui cuplu aflat în criză sexuală. După zece ani de căsnicie fericită, Billy (Aidan Kelly) şi Breda Farrell (Eileen Walsh) simt că legătura lor intimă se destramă. Ea îi mărturiseşte chiar unei prietene că nu îşi aduce aminte

Scanned with CamScanner

când a făcut ultima oară dragoste cu Billy, care pare să-şi fi pierdut interesul. În realitate, Billy este fascinat de Imelda Egan (Sarah Greene), fiica plină de viaţă a unei colege. Această degringoladă are loc sub privirile curioase ale prietenilor, care fac haz de necaz, mulţi fiind în aceeaşi situaţie, a căutării de parteneri. Influenţat de prezenţa Imeldei, Billy intră în panică şi ia decizia crucială de a o părăsi pe Breda. Breda şi Billy se vor confrunta în sfârşit cu problemele care le-au destrămat relaţia. Breda se încurcă cu un prieten de-al familiei, iar Billy va face o scenă publică din încercarea de a o seduce pe Imelda.

Totul este extrem de caraghios, în această disperată căutare de parteneri, dovedind cât de dependent este omul de instinctul sexual, care îl coboară la condiţia de animal. Billy şi Breda au doi copii, un băiat şi o fată, pe care o cheamă chiar Eden, fiind în final judecătoarea tatălui său, care vine beat şi plin de sânge acasă. În urma acestei judecăţi, cei doi soţi se îmbrăţişează şi îşi declară că se iubesc. Este un film în care preocuparea principală a localnicilor este băutura şi petrecerile, implicit sexul. Aşa se întâmplă nu numai la est sau vest de Eden, ci şi la nord. Mai trebuie spus că filmul este ecranizarea unei piese de teatru semnate de Eugene O'Brien. De aceea, personajele ni se par atât de cehoviene, de caraghioase!



Scanned with CamScanner

Victimele ironiei

Cred că Oscar Wilde nu mai are nevoie de nici o prezentare. Opera şi viaţa sa neobişnuită au intrat în legendă. Au devenit inepuizabile subiecte de cărţi, spectacole şi filme. Pentru mine, Wilde nu este sinonim cu perversiunea, cum cred unii, care aleg din opera şi viaţa lui numai acest aspect (vezi filmul biografic **Wilde** (1997), în regia lui Brian Gilbert, după romanul lui Richard Ellmann). Considerat The First Modern Man, Wilde este categoric marca spiritului ironic, superior, al naturii umane. Ironia este cea care menţine echilibrul lumii. Când lumea o ia razna, apare spiritul ironic sau ludic, care îi pune frână. Specificul artei lui Oscar Wilde se poate defini prin spiritul demitizator. Model este fabuloasa sa povestire **The Canterville Ghost/ Fantoma din Canterville** (1887), care a fost nu mai puţin de zece ori ecranizată, cu protagonişti faimoşi, de la Charles Laughton la John Gielgud. Unele sunt adaptări. Montarea din 1944, de pildă, a lui Jules Dassin, e plasată în timpul celui de-al doilea război mondial, când în castelul fantomatic sunt cazaţi soldaţi americani. Nu mai vorbesc de montări scenice sau chiar de musicaluri, precum o recentă producţie poloneză.

În această povestire spiritul britanic se manifestă de-a dreptul genial. Americanii, cu înclinaţia lor sportivă spre fantomatic, primesc aici, în **The Canterville Ghost**, o replică memorabilă. Căci memorabilă e povestea unui ministru american, Hiram B. Otis, reprezentant al Lumii Noi, care vine în Anglia şi cumpără un castel, Canterville Chase, deşi e avertizat că e bântuit de o fantomă, fantoma lui Sir Simon de Canterville, simbol al Lumii vechi, care a făcut multe victime de-a lungul celor trei secole de când bântuie acest castel. Dar americanul, cu soţia sa şi cei patru copii, dintre care doi gemeni, sfidează acest avertisment şi, în stil conquistador, îşi va bate joc de fantomă, ticluindu-i diverse capcane, până o aduce la disperarea absolută, adică o face să prefere moartea decât să mai trăiască sub acelaşi acoperiş cu imposibila familie! Ceea ce se şi întâmplă. Interesant este că Oscar Wilde îşi concepe povestirea din unghiul fantomei! Fantoma reprezintă conservatorismul britanic, cu toate tabieturile moştenite, pe când familia Otis nu respectă nimic, încalcă toate convenienţele unei asemenea existenţe fantomatice, adică nu are nici un respect pentru un reper istoric, cu atât mai mult pentru o arătare de speriat copiii, ceea ce o face să sufere, să plângă, să-şi iese total din

Scanned with CamScanner

formă, să o facă inutilă. Şi fantoma va alege să dispară definitiv, după ce îşi donează colecţia de bijuterii fiicei lui Otis, Virginia, singura care nu i-a arătat nici un fel de ostilitate, dimpotrivă.

Moartea fantomei din Canterville ar trebui să echivaleze cu moartea tuturor fantomelor de pe pământ, din univers, numai că în acest fel ar da faliment cinematograful, în primul rând fabrica lui de vise, Hollywood. Omenirea are nevoie de fantome aşa cum are nevoie de aer. Wilde nu face decât să demonteze un subiect la modă. El demonstrează cum se poate persifla un astfel de mit puternic, ridiculizându-l. Oscar Wilde desfăşoară aici un arsenal de subtilităţi antihorror, cu remarcabile ironii şi apropouri politice şi sociale. Din acest punct de vedere, povestirea sa poate fi considerată un usturător pamflet la adresa ticurilor zaharisite ale britanicilor, cât şi a limitelor americanilor fără prea multă imaginaţie. În orice caz, povestirea este considerată o strălucită parodie în stil gotic. Fără să aibă nici un comentariu de prisos, nici o infraestetică, aşa cum are din plin romanul **Portretul lui Dorian Gray**, şi el supus la varii montări teatrale sau cinematografice, care conţine arta poetică a scriitorului. Şi e suficient să citäm faimoasa aserţiune: „*There is no such a thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all*". (*Nu există cărţi morale sau imorale. O carte este bine scrisă sau prost scrisă. Asta este tot*).

La fel de spirituală este şi piesa **An Ideal Husband** (1895), după care s-au realizat mai multe filme, unul dintre cele mai reuşite datând din 1999, în regia lui Oliver Parker, cu Cate Blanchett şi Julianne Moore vedete. Sir Robert Chiltern (Jeremy Northam) este un politician de succes, ministru, dar în acelaşi timp soţul perfect şi gentlemanul desăvârşit. Cel puţin aşa cred sofisticata lui soţie, Gertrude (Cate Blanchett), sora lui, Mabel (Minnie Driver), şi restul lumii. Până când apare la Londra, în casa lui Chiltern, unde se petrece acţiunea, intriganta doamnă Cheveley (Julianne Moore), care, ca şi Dandanache al lui Caragiale, păstrează o scrisorică de amor de la Robert. Deci ea cunoaşte micul secret care pătează trecutul lui Sir Robert, ba are şi dovada scrisă. În schimbul păstrării tăcerii, ea îi cere lui Robert să o susţină într-un proiect financiar. Strâns cu uşa, Sir Robert apelează la ajutorul bunului său prieten, Lordul Arthur Goring (Rupert Everett), burlac neserios, dar fost logodnic al profitoarei Cheveley. Apare şi tatăl lui Goring, care îl somează pe fiul lui să se însoare odată, altfel îl dezmoşteneşte. El le cere pe toate femeile în căsătorie, inclusiv pe Mabel, dar e deconspirat că e

Scanned with CamScanner

logodit cu Laura. Cea mai inteligentă se dovedeşte însă Gertrude, care reuşeşte să demonstreze că Robert e nepătat, că scrisoarea îi aparţine etc. Şi astfel, în jurul scrisorii, se desfăşoară un hăţiş de minciuni, şantaje şi mici ipocrizii, din care noi înţelegem că soţul ideal nu există, e o invenţie mai mult sau mai puţin feminină, că idealul este aşa cum îl vede fiecare. Dacă pentru Gertrude, Robert este soţul ideal, nu poate fi pentru Laura. Şi tot aşa. Soţul ideal ar trebui să aibă calităţile tuturor bărbaţilor la un loc, ceea ce e o imposibilitate. Wilde oferă judecăţii femeilor două victime masculine, un om însurat, cu o strălucită carieră politică, şi un burlac şarmant, un afemeiat. Care e soţul ideal? Ironia e evidentă. Filmul este realizat ca o piesă de teatru filmată, într-un decor clasic, cu un accent deosebit pe prim-planuri, cu scopul de a pune în evidenţă duelul scânteietor al replicilor şi al grimaselor comice, susţinute de jocul remarcabil al actorilor.

Scanned with CamScanner

Lecția israeliană

Infernul din Țara Făgăduinței

B-Est International Film Festival ne-a oferit șansa de a vedea câteva filme notabile, producții 2004-2005, precum **Guidebook**, al ucrainianului Alexander Shapiro, o cronică vie a Kiev-ului actual, **Evelyn**, al australianului Bruce Beresford, o vedetă impusă de Hollywood, care a participat în carne și oase și ca președinte al Juriului, **Filiala din Hamburg**, al britanicului Antonia Bird, o reconstituire fictivă a atentatului de la 11 septembrie, film care a obținut și Marele Premiu al Festivalului, apoi tulburătorul **Salomé** (2002), al faimosului regizor spaniol Carlos Saura, care a evocat biblica poveste în ritm de flamenco, având-o drept protagonistă pe balerina Aida Gomez, cu care va mai colabora în **Iberia** (2005), conceput ca ilustrare plastică, pe diverse stiluri de dans spaniol, a muzicii lui Albéniz. Însă noutatea absolută a constituit-o pelicula lui Amos Gitai **Țara Făgăduinței**, încununată cu mai multe premii la Veneția.

Surpriza acestui film este de proporții din rațiuni politice, în primul rând: este pentru prima oară când vedem un film în care traficul de femei practicat în scopul prostituției, în spațiul geografic cunoscut sub numele de „Țara Făgăduinței", este condamnat chiar de un regizor israelian! Subiectul este arhicunoscut și abordat de toate televiziunile și cinematografiile din lume, până și noi am realizat un astfel de film, **Italiencele**, comentat în această pagină a ziarului. Dar una este să privești lucrurile din afară, să le tratezi comic sau mai amar, depinde de cât de sensibil este regizorul la astfel de teme, și cu totul altceva este să le vezi reflectate ca într-un reportaj zguduitor, un fel de **Mondo cane**, chiar în spațiul traficanților și teroriștilor, filmul terminându-se cu un atentat din care scapă doar două din femeile care au fost forțate să se prostitueze. E de neconceput terorizarea acestor ființe nevinovate, devenite sclave

Scanned with CamScanner

într-o lume ce crede că a atins culmea civilizației, pe pământul unde Moise și Iisus au făcut marile lor profeții și făgăduințe!

Indiscutabil, filmul lui Amos Gitai, un cineast care s-a impus prin filme politice, cum ar fi și senzaționalul documentar **11'09''01 – September 11** (2002), ne dovedește că există o ruptură între civilizații, nu numai între civilizația Estului și a Vestului, dar și între civilizația arabă și cea asiatică. Contrastul dintre fetele care apar în primele imagini și bărbații de lângă ele este izbitor. Ele vorbesc ruseşte, iar ei limba beduinilor deșertului. Există însă și o limbă comună de comunicare: engleza sumară. Fetele vin din Est să-și caute norocul, o viață mai bună, într-o lume total necunoscută și dominată de violența bărbaților, care le transformă, după ce le trec granița, în sclave, în obiecte de satisfacere a perversiunilor sexuale. Omul, bărbatul, este prezentat de Amos Gitai ca o brută, ca un animal carnivor. Târgul cumpărării fetelor, violurile, molestările sunt imagini de coșmar. Regizorul israelian taie în carnea vie a adevărului, prezentând golgota prin care trec aceste sclave moderne, victime ale unei rețele internaționale de trafic de femei: ele sunt trecute din mână în mână, întâi vândute, licitate la prețuri de 5-6 mii de euro, apoi bătute și târâte în niște camere de subsol, forțate să se dezbrace, să se spele, fiind stropite cu un furtun ca animalele, să se îmbrace cu haine de bordel și să se machieze, moment excepțional realizat de actrița Hanna Schygulla, patroana bordelului, pe mâna căreia ele au căzut. Dar firava prietenie dintre două fete, Diana și Rose, care până la urmă vor reuși să evadeze din acest calvar, profitând de haosul creat de atentat, îi permite regizorului să realizeze partea cea mai frumoasă din film, evadarea în vis, în poezie și mai ales în credință, întoarcerea în trecutul lor religios contrastând puternic cu unul din personaje, un bărbat cu o metanie în mână, care le cumpără pe fete după forma sânilor și calitatea danturii, în timp ce-și numără rugăciunile. Nu mai suntem în Țara Făgăduinței visată de Moise, ci în infern, deși poartă un nume simbolic ca Ramallah, faiff-ul lui Arafat din Cisiordania! Poate că există aici un substrat, pisica moartă fiind aruncată în curtea palestinienilor. Dar cred că vina, când se întâmplă o tragedie umană într-un colț al lumii, o purtăm cu toții, așa cum au arătat și cineaștii prezenți cu filme politice în Festival, deși tema lui a fost dragostea și toleranța. Din păcate, B-Est s-a desfășurat într-un cvasianonimat mediatic, având un juriu de mântuială, în care s-au pripășit indivizi sau individe fără nici o valoare, fără operă, ca nelipsitul lătrător homofil Balerică Tava, premiile fiind acordate în familie și în lipsa

Scanned with CamScanner

aproape totală a premianților. Nu e prima oară când bani frumoși se risipesc fără socoteală. Să sperăm că ediția următoare a B-Est International Film Festival va fi mai chibzuită.

Un loc îndepărtat văzut de aproape

Așa se întâmplă și în filmul israelian **Eize makom nifla**, tradus în engleză **What a Wonderful Place**, al regizorului Eyal Halfon, prezent în carne și oase la Gala filmului israelian, care a fost absorbită de B-est, ca o nouă dovadă că acest festival are un aspect de ghiveci. Și nimic nu e nou, toate filmele par déjŕ vu, cred că trebuie să mai treacă vreo 20 de ani ca să vedem ceva cu adevărat nou, care nu se repetă, care nu a fost epuizat. Fiindcă și filmul lui Halfon imită până la identitate povestea filmului lui Amos Gitai, **Țara Făgăduinței**, prezentat la prima ediție a B-est. Ce-am scris acolo este valabil și aici, poate cu sublinierea în plus a infernului în care se află și călăii și victimele, și stăpânii și sclavii, adică evreii sunt prezentați în aceeași lumină degradantă ca și victimele lor, prostituatele, jucătorii de noroc sau muncitorii thailandezi. Coexistența lor e subliniată în special prin relația dintre Franco (Uri Gavriel) și Jana (Evelyn Kaplun) sau dintre bătrânul Aloni (Yossi Graber) și filipinezul care îl îngrijește, ca și prin tragedia lui Zeltzer (Avi Aria), un personaj memorabil, care parcă întruchipează condiția evreului dintotdeauna. Este o lume cu aspect de apocalipsă, care însă, privită din afară, pare paradisiacă, așa cum se întâmplă în ultimul cadru când o prințesă thailandeză care venea în Țara Făgăduinței, la chemarea conaționalilor ei, coboară din mașină și privește peisajul care se desfășoară în fața sa, spunând: „What a Wonderful Place!".

De aproape lucrurile apar într-un fel, de departe în cu totul alt fel. Așa e și cu B-est. Din fericire, festivalul a inclus și filme bune, chiar și excepții. Unul din ele este **Persona non grata**, film pe care l-am putut vedea abia după 24 de ore de la incident, respectiv de la oprirea proiecție dat fiind că filmul nu era subtitrat, iar spectatorii au cerut banii înapoi, dar casiera își închisese porțile. Și Zanussi a avut toate motivele să se supere, pentru că filmul său este excepțional, este o operă rarisimă. Vezi comentariul său la Lecția poloneză.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

Scanned with CamScanner

Lecția italiană

Amprenta unui stil

Ceea ce face diferența dintre filmele multinaționale și cele specific naționale este stilul. Cel mai frumos în artă este să creezi sau să percepi un stil. Stilul este o minune dumnezeiască la care parcă lucrează toată istoria omenirii, oricum, toată istoria unei țări. Așa este peceta italiană a cinematografului. Stilul italian este atât de personal încât ai impresia că toate operele artei italiene sunt fațete ale aceluiași stil, că toți artiștii au lucrat la acest stil. Și cine îl atinge, recunoști în el o întreagă lume, îi recunoști pe toți artiștii acelui popor.

E cât se poate de semnificativ în acest sens cazul filmului **Ricordati di me/ Amintește-ți de mine** (2006), care are universalitate umană cu toate că povestea se rezumă la viața unei familii și este specifică numai italienilor. Deși este o coproducție italiano-francezo-engleză, partea artistică a fost lăsată exclusiv pe seama italienilor, care își pun amprenta inconfundabilă a școlii lor de cinema. Regia este semnată de Gabriele Muccio, autorul mult premiatului **L'ultimo bacio** (Ultimul sărut), iar actorii sunt și ei redutabili, în frunte cu Fabrizio Bentivoglio, Laura Morante și Monica Bellucci. Este un film care s-ar putea numi „familie în stil italian".

Acțiunea se petrece în Roma de azi. Părinții Carlo și Giulia și cei doi copii ai lor, o fată și un băiat majori, sunt o familie aparent unită, aparținând clasei de mijloc. Dar în viața lor obișnuită, banală, repetitivă, intervine daimonul erotic, care pune stăpânire pe ei, pe prezent, pe amintirile trecutului, ca și pe imaginea viitorului. Părinții care nu se mai iubesc își caută leac în iubiri trecute sau aventuri de moment, iar copii se cred rataţi din punct de vedere sentimental înainte de a-și trăi viața. Avem o mostră „macaronară" de obsedați sexuali. Eros îi ispitește și toate încurcăturile amoroase sunt ridicole în stil italian, așa cum e scena

Scanned with CamScanner

în care Giulia încearcă să seducă un regizor, pentru a obține un rol, dar, în momentul dăruirii, află de la el ceea ce știe toată lumea, că e gay! Comicul de replică și de situații se ține lanț și cred că priza la public a filmului este dată de farmecul personajelor, care mimează totuși o dramă reală a familiei europene în general: ratarea conjugală duce la ratare pe toate planurile.

O nouă Gomora

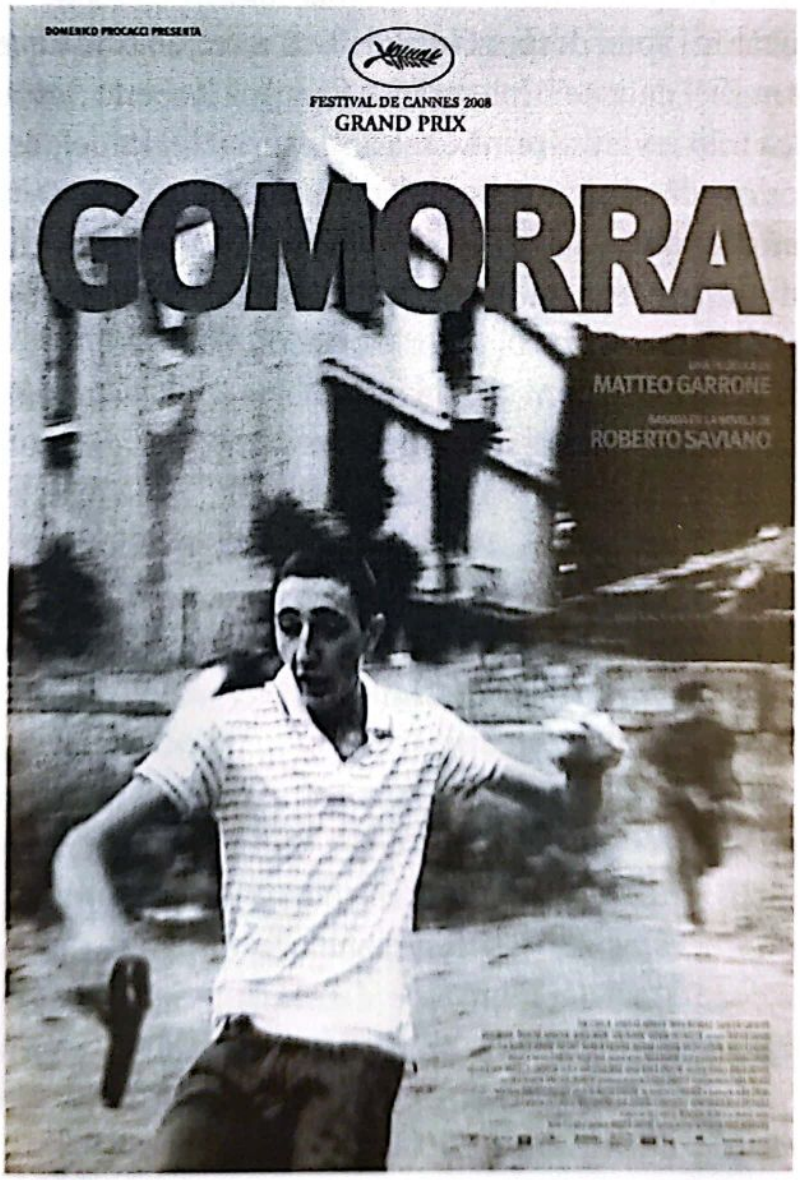
Pe cât de „aeriene" sau propagandistice sunt declarațiile oamenilor politici italieni ai momentului (metodă pe care o importă și politicienii noștri din plin), pe atât de underground este **Gomorrah** (2008), realizat de Matteo Garrone în tradiția filmelor politice italiene, a filmelor despre crima organizată. Numai că **Gomorra**, un titlu care sugerează biblicele Sodoma și Gomora, ne oferă o altă față a lucrurilor, fiind realizat ca un documentar, ca un reportaj live, e filmat ca o anchetă, cu camera în mână, în stil ciné-vérité sau paparazzi.

Un cartier din Sud aflat în mâna mafiei este privit din perspectiva unor tineri care vor să ia locul criminalilor profesioniști. Genericul final cuprinde o statistică de fapte ale acestei organizații criminale numite „Comorra", din care reținem că numai traficul cu deșeuri ajunge la o înălțime mai mare decât Everestul, că banii din afaceri ilicite merg în afaceri legale și că înseși faimoasele turnuri gemene, World Trade Center, au fost făcute cu bani negri, proveniți de la această organizație teroristă. Deci regizorul nu s-a jucat, s-a bazat pe realități dubioase ale lumii în care trăim, riscându-și chiar viața cu acest film, asemenea ziaristului care a scris romanul inspirator, pe nume Roberto Saviano, care pune lupa asupra lumii mafiote din Napoli.

Filmul este împărțit în câteva episoade, fiecare dintre ele având câte un personaj principal în centrul său. Don Ciro (Gianfelice Imparato) e un intermediar manipulabil, curier de bani pentru mafioții aflați în pușcărie. E pasat de la un gangster la altul și i se pune pistol la cap dacă întreabă ceva. Toto (Salvatoare Abruzzese) e un băiat de 13 ani care o ajută pe mama sa la magazin. Duce cumpărăturile acasă la clienți, primind și el câțiva bănuți de buzunar. Toto asistă la faptele mafioților din jur de parcă s-ar iniția și în final chiar îi ajută pe aceștia să comită o crimă. Și alți prieteni de-ai lui sunt iscoade sau curieri pentru mafie.

Scanned with CamScanner

Roberto (Carmine Paternoster) lucrează pentru un mafiot „legal", Franco (Toni Servillo), care intermediază contracte de administrare a deşeurilor, pe care le aruncă în mine dezafectate. La un moment dat, intrat în criză de personal, mafiotul angajează copii de 10 ani să manevreze camioanele cu deşeuri. Pasquale (Salvatore Cantalupo) lucrează într-o croitorie controlată de mafie. Deşi supus intereselor mafioţilor, bărbatul are o vocaţie reală pentru meseria lui. Şi este apreciat, dovadă că i se oferă şansa să şcolarizeze nişte chinezi. Dar fabricile chinezilor (ilegale) le concurează pe cele ale clanurilor. Şi Pasquale va primi lecţia cuvenită. Marco (Marco Macor) şi Ciro (Ciro Petrone) sunt doi adolescenţi care vor să devină mafioţi pe cont propriu. Ei găsesc câteva arme şi încep sa-şi facă de cap, fapt care îi deranjează pe mafioţii, care îi lichidează.



Scanned with CamScanner

Lumea prezentată în Gomorra, cu actori care poartă chiar numele personajelor sau sunt selectați din lumea interlopă, este alcătuită din mafioți mari și mici, infractori care acționează în suburbiile dintre portul Napoli, Scampia Castelvolturno și Terzigno. Nu-ți vine să crezi că ceea ce ți se arată este o realitate, nu o ficțiune. Autorii acestei istorii i-au spus organizației în loc de Comorra, Gomorra, fiindcă lumea subumană pe care o vedem face parte din imaginea apocalipsului biblic, existent în episodul „Sodoma și Gomora", simboluri ale păcatului și crimei. O lume sodomitică prezintă și acest film, cum ar fi în special secvența care se petrece la bordel, ce pare realizată în cel mai pur stil ciné-verite. Deși ni se spune că ne întâlnim cu mai multe istorii scurte, în film nu se precizează acest fapt prin nici un insert, imaginea generală este de amestec, mediul fiind același, personajele, chiar dacă sunt urmărite în istorii separate, se întretaie, conturează același univers suburban.

Producătorii spun despre **Gomorra** că este „un film necesar pentru înțelegerea mafiei italiene". Interesant e faptul că Roberto Saviano, scriitor și jurnalist, a trăit o vreme printre mafioții din sudul Italiei, deci a fost un paparazzo, dovadă că și pe capul lui, cum am spus, s-a pus acum o sumă mare de bani din partea clanurilor. **Gomorra** schimbă perspectiva filmelor despre mafioți, în varianta lui Coppola sau Scorsese, care îi prezentă eleganți, în costume scumpe, iubitori de operă, chiar școliți. Aici, Garrone îi prezintă nonficțional, cum sunt în realitate, în adidași, treninguri și burți mari, ca țiganii de pe la noi. Metodele de câștig, desigur, sunt aceleași: crimă, intimidare, bătăi, șantaj, corupție. Practic, toată lumea e în mafie. De la copii de 12 ani la femei vârstnice care asculta plictisite cum se pun la cale, în sufrageriile lor, asasinate. E o realitate înfricoșătoare, care amenință să se extindă, să o vedem făcând jocurile pe față și în România. Berlusconi a anunțat că în mandatul lui vrea să termine cu clanurile mafiote. Va reuși oare?

Ne îndoim. După cum ne îndoim că și puterea de la noi va putea face curățenie (prioritatea nr. 1, anunța Vasile Blaga) în mafia care deja își împarte străzile Capitalei. De ce? Pentru că puterea nu funcționează, pe când sistemul acestor mafioți funcționează. Filmul nu promite nici o speranță, el doar constată. E un document. Un document care ne face să vedem mai bine ce se petrece în realitatea de lângă noi.

Scanned with CamScanner

Vincere

La B-EST am putut vedea în premieră românească filmul **Vincere** (2009), al lui Marco Bellocchio, o adevărată capodoperă, un model de îmbinare a documentului cu ficțiunea, pe o tramă extrem de originală, legată de viața lui Mussolini, a cărui ascensiune s-a făcut în umbra unui mare secret: legătura lui cu o evreică, Ida Dalser, cu care are un băiat, purtând chiar numele de Benito Mussolini. El, marele dictator fascist, deşi era căsătorit, devine bigam, căci se căsătoreşte cu o evreică, îşi recunoaşte întâi fiul, apoi îl reneagă. Aşa cum o reneagă şi pe Ida. Personajul este, cum îl ştim, grandilocvent şi violent, iar ascensiunea sa fascistă nu putea să se împiedice de un ciot, deşi acest ciot îşi vânduse casă, prăvălie, tot ce avea, pentru ca el să-şi scoată un ziar, „Il Popolo d'Italia", aflat la baza carierei sale. Dar Mussolini, total nerecunoscător, o izolează complet pe Ida, dă poruncă să fie internată într-un azil de debili mintali condus de maici, de unde nu mai scapă şi unde va muri în 1937 (se născuse în 1880). Nebunia Idei este că îl iubeşte pe Mussolini şi la orice interogatoriu răspunde că este soția lui, cu care are un băiat, primul moştenitor, căci ceilalţi patru copii ai lui Mussolini, făcuți cu soția recunoscută oficial, aveau să se nască ulterior. Inițial, când Ida îl salvează pe Mussolini, într-o noapte când e urmărit, dragostea dintre cei doi este extrem de pasională, o dăruire totală, ca în descrierile lui Ortega y Gasset, care demonstrează că dragostea este o luptă între el şi ea, pentru un al treilea. Dar era inacceptabil, cum îi explică şi un psihiatru, ca ea, în timpul celei mai cumplite dictaturi italiene, să susțină că e soția Ducelui, când acesta n-o recunoştea. Aşa-zisa nebunie a ei este folosită pentru ca băiatul să intre în custodia unui om de-al lui Mussolini. Fenomenal este micuțul Benito, care, când devine licean, îl imită pe tatăl său, discursurile lui. Devine un adevărat spectacol aceste momente de imitare comică, monstruoasă, ca în filmele mutului, de fapt, care invadează ecranul, acțiunea petrecându-se în special la Milano, în jurul anului 1914, când filmul mut e prezent peste tot, până şi la azilul unde e internată Ida şi vede filmul **Piciul** al lui Chaplin, care îi aminteşte de copilul ei. Pe care nu mai reuşeşte să-l revadă, deşi, printr-o stratagemă ingenioasă, reuşeşte să evadeze din ospiciu, dar întâlnirea este zădărnicită de oamenii lui Mussolini. E cumplită drama acestei femei, care nu renunță la pretenția de soție a Ducelui, suportând ca o martiră tot calvarul izolării forțate. Actorii Giovanna Mezzogiorno şi

Scanned with CamScanner

Filippo Timi sunt o surpriză de proporţii, dovadă că ei au obţinut recunoaşterea maximă la Festivalul de la Chicago, împreună cu regizorul, filmul fiind încununat cu Marele Premiu. Bellocchio, un regizor al revoltei, de la **Cu pumnii în buzunare** (1965) şi **În numele tatălui** (1971) la **Diavolul în corp** (1986), ca să le enumăr doar filmele care au fost difuzate şi pe piaţa noastră, realizează o partitură colosală, care poate fi cotată drept experiment, prin felul cum asociază ficţiunea cu citatele din filmele mute şi cu imaginile din documentarele de epocă, inclusiv din Jurnalele de actualităţi, care conţin ultimele discursuri ale lui Mussolini. Imaginea generală este categoric o pagină sumbră a Italiei, poate cea mai sumbră a istoriei, dovadă că toate filmările sunt fie de noapte, fie în clarobscur, fie pe ploaie sau locuri întunecoase. Luminoasă este doar tenacitatea unei femei de a-şi apăra, cu toate riscurile posibile, drepturile materne şi iubirea, fie ea oricât de absurdă.

Un Papă fără Dumnezeu?

Dacă citeşti prezentarea filmului italian **Habemus Papam** (2011), în regia lui Nanni Moretti, cu care s-a deschis ediţia a doua a evenimentului numit „Les Films de Cannes ŕ Bucarest", ai tot respectul pentru un asemenea subiect:

„Cardinalul Melville (Michel Piccoli) este ales Papă, spre surpriza şi spre uşurarea celorlalţi cardinali din conclav, care se roagă în gând să nu primească cel mai dificil job din lume. Paralizat de ideea că nu va putea duce în spate asemenea povară, cardinalul Melville nu se poate arăta mulţimii din piaţa San Pietro pentru a confirma alegerea. Un psiholog (Nanni Moretti) îi este adus special pentru a trata atacul de panică, însă noul Papă fuge din Vatican, lăsând în suspans întreaga Romă".

În realitate, adică pe peliculă se întâmplă cu totul altceva: vedem o băşcălie la evenimentul legat de alegerea unui papă. E o galerie de portrete fosilizante, un fel de conclav inchizitorial, ca în filmul lui Forman **Fantomele lui Goya** (2006), numai că aici personajele sunt îmbrăcate nu în negru, ci în roşu. Cum se alege un nou papă, cu tot ritualul Conclavului cardinalilor, cu momentul când trebuie să iasă pe coşul Vaticanului fumul alb, pe care îl aşteaptă mulţimea, am văzut în direct, după moartea papei Ioan Paul al II-lea. Dar şi alte filme au prezentat acest moment, precum **Îngeri şi demoni** (2009) al lui Ron Howard.

Scanned with CamScanner

Mă mir că Moretti nu a exploatat şi momentul când Papa este verificat dacă are ce are bărbatul, fiindcă în istoria Vaticanului au apărut şi femei deghizate, alese papă.

Dar regizorul transformă tot acest moment al alegerii într-o bufonadă. E o parodie mai mult sau mai puţin reuşită, în stilul lui Fellini. Filmul are şi burţi de neimaginat, precum secvenţele cu voleiul jucat de cardinali. Adesea umorul este îngroşat, ca în cazul personajului care joacă un fel de sosie a papei, un soldat din garda elveţiană, care mişcă din când în când draperia ca mulţimea din piaţă, inclusiv cardinalii care se holbează pe la uşi, pe la ferești, să creadă că papa există, trăieşte şi se plimbă prin apartamentul său. Momentul când soldatul pune muzică ritmică se transmite în toată clădirea, dezmorţind oasele îmbătrânite ale cardinalilor.

Aşteptarea este o mare cacealma, bine trăită de cardinali, fie jucând cărţi, fie alte jocuri, trăită însă la disperare de Purtătorul de cuvânt al Vaticanului, jucat de Jerzy Stuhr, singurul care ştie că Melville, papa ales, nu se află în clădirea Vaticanului, a fugit, duce o viaţă incognito de om normal. Melville stă într-un hotel unde întâlneşte o trupă de teatru, cu care are un schimb de replici din piesele lui Cehov, pe care nu le-a uitat, fiindcă în tinereţe a dat şi el admitere la teatru şi a picat. În acest punct se pare că model pentru Moretti a fost chiar episodul similar din viaţa lui Ioan Paul al II-lea, care şi-a dorit la 18 ani să devină actor.

Şi papa lui, Melville, e foarte original, originalitate care culminează la sfârşit cu apariţia la balconul istoric al Vaticanului, unde ţine discursul mult aşteptat, în care explică faptul că el e depăşit de misiunea pentru care a fost ales şi că nu o poate îndeplini, deşi iniţial spusese că e hotărârea lui Dumnezeu faptul că el a fost alesul. Din acest discurs fără sens reiese că el se îndoieşte de hotărârea lui Dumnezeu. Ba e posibil, aşa cum se sugerează într-o scenă, ca Melville nici să nu creadă în Dumnezeu!

O asemenea situaţie nu a existat în toată istoria papalităţii, dar şi-a imaginat-o un regizor italian. Cu ce scop? Care este semnificaţia acestui fapt? Să râdem de biserică, de catolicism, de papalitate? Ce e de râs în faptul că un virtual papă recunoaşte că nu poate purta această cruce? Dar atunci, când l-au ales cardinalii, de ce a spus „da", de ce a acceptat?

Filmul este plin de astfel de abateri de la logică, fiindcă regizorul nu a urmărit cu consecvenţă o idee, fiindcă nu a avut nici o idee, el nu a urmărit decât să parodieze un ritual imbatabil. De ce? Oare a ajuns

Scanned with CamScanner

Vaticanul o instituție de luat în râs? Michel Piccoli, care își joacă formidabil rolul, ne dovedește că nu!

E o producție total neserioasă. Cu astfel de filme și cu astfel de evenimente, care vor să concureze piața americană, filmul european rămâne dator sie însuși.

Parada urâților

Federico Fellini (1920-1993) este cineastul european cel mai iubit de americani. Deși nu a realizat nici un film în America, la Hollywood, precum majoritatea marilor regizori europeni, de la Stroheim și Fritz Lang la Forman și Polanski, totuși filmele lui, produse acasă, în Italia, sunt ca acasă și în America. Unele, ca **Amarcord și Casanova**, au fost încununate și cu Academy Awards. În total a obținut cinci premii Oscar.

Recent, am revăzut filmul său **Roma** (1972), recondiționat de United Artists, care este o autobiografie originală a cineastului văzută prin biografia unui oraș, a orașului său cel mai iubit, Roma, cu care și-a identificat viața. În secvența construirii tunelului pentru metrou, cineastul descoperă straturi și substraturi de civilizație, ca în teoria lui Hașdeu. Vestigiile subterane scot în evidență istoria Romei, istoria unui popor.

Istoria este reconstituită în special prin statuile descoperite și prin fresca murală, care revelează o societate română foarte evoluată. Din care nu lipsește, bineînțeles, elementul erotic. Parcă ar fi o ilustrație a romanului lui Petronius, **Satyricon**, care i-a inspirat și lui Fellini filmul omonim. De fapt, în **Roma** găsim ecouri din toate filmele anterioare ale cineastului, **Clovnii, Boccaccio, 8 1/2, Toby Dammit** etc. Erotismul antic se leagă de prezent, de lumea promiscuității romane afișată de Fellini ca un laitmotiv. Elementul erotic, prin prostituată, este, aș spune, simbolul Romei, al istoriei, al vieții. Recunoaștem la tot pasul motive din **La dolce vita**, filmul a cărui secvența de început, când un crucifix uriaș este purtat de un helicopter deasupra Romei, putea foarte bine face parte și din filmul **Roma**. Numai că aici Fellini imaginează un alt început, trecerea Rubiconului de către un profesor și un grup de elevi. Mitul acestei faimoase fapte a lui Cezar, când a spus „Alea iacta est", este ridiculizat prin prezentarea Rubiconului ca un firișor de apă care se strecoară printre pietrele de la poalele unor munți. Această disproporție dintre mit și realitate este păstrată în tot filmul. De pildă, următoarea secvență prezintă uciderea lui Iulius Cesar într-o parodie teatrală!

Scanned with CamScanner

*

De altfel, stilul regizorului este demitizarea. Şi cel mai bine ştie Fellini să aplice această idee în sfera eroticului. Decadența romană a început în Roma antică, nu în lumea din **La dolce vita** sau **Roma**, unde decadența e considerată apogeul unei civilizații. Dar e posibil că acest apogeu să fi fost chiar în antichitate. Şi când erau zeii mai puternici, atunci sau azi?

Desigur, un spirit pătrunzător ar contrazice această idee istoricistă şi ar da exemplul României, care e departe de a se afla la apogeul civilizației şi cu toate acestea decadența religioasă atinge forme violente şi monstruoase, cum a fost crima de la Tanacu, iar acum cazul stareței care a născut două fete gemene. Cineva îmi spunea că fapta ei e un omagiu adus vieții, că e voința lui Dumnezeu, care ne arată că mai bine lumea religioasă ar trai într-un asemenea păcat, care e păcatul sfânt, cel al procreației, decât păcatele în care trăieşte azi biserica romană, plină de preoți corupți, cu mari averi, subiect demn de un nou Fellini, pe care românii, din nefericire, nu-l au. Totuşi e posibil să considerăm această decadență religioasă şi erotică din România drept efectul închiderii unui ciclu istoric.

Filmul lui Fellini este ca un puzzle, ca un vast mozaic în care se amestecă toate obsesiile cineastului, în primul rând obsesia erotică, apoi cea religioasă, culminând cu faimoasa paradă a modei papale. Este aici o subtilă parodie a exceselor religioase ale Vaticanului prin costumație. Tot felul de costume sacerdotale, de la măicuțe cu aripioare îngereşti la prelați dansând pe patine cu rotile.

Desigur, această parodie e la limita poeziei, în care îngerii sunt foarte umanizați, ca în **La strada**, secvențele din jurul Gelsominei. Şi în **I Vitelloni** există o secvență cu statuia furată a unui înger, pe care hoții caută s-o vândă. Dar acest film se termină cu evadarea unuia dintre viteloni (tauri), cu plecarea la Roma a lui Moraldo, aşa cum făcuse şi Fellini, care s-a născut la Rimini, un orăşel de pe malul Adriaticii.

Ei bine, în **Roma** avem tocmai povestea unui provincial, alias Fellini, care soseşte cu trenul la Roma şi ia cunoştință de partea văzută şi nevăzută a misteriosului oraş, care trăieşte în febra unui neîntrerupt spectacol.

Dominante sunt portretele în mişcare, de la mari grupuri care se agită pe stradă la portretul Annei Maniagni, pe care cineastul o surprinde intrând pe poarta casei sale. Filmul **Roma** e ca un vast reportaj, ca în

Scanned with CamScanner

definiția lui Stendhal dată romanului, o uriașă oglindă plimbată de-a lungul străzilor marelui oraș, așa cum este secvența finală, în care vedem un grup de motocicliști străbătând, noaptea, străzile Romei, până la ieșirea din oraș. Cu acest pretext, sunt trecute în revistă toate marile monumente ale Romei, de la Panteon la Palatul Vittorio Emanuele, de la Fontana di Trevi la Piata Navona.

*

Fellini încearcă să epuizeze, fără să apeleze la un epic pregnant, implicit la personaje și actori, toate unghiurile de privire ale subiectului. Personaj principal devine acum cameră, aparatul de filmat instalat pe o macara în mișcare, cu locul echipei de filmare acoperit cu o prelată, să fie ocrotit de ploaie (într-un cadru apare și Fellini), urmărind de sus, ca un ochi al lui Dumnezeu, tot ce se întâmplă pe pământ. Un cine-verite multistratificat, o frescă unică în felul sau, un document artistic, căci sunt multe scene lucrate, în care se simte mâna regizorului. Iar elementul erotic ne este mereu băgat în ochi, mereu îngroșat, caricat. Totul e ca un portret baroc, foarte carnal, o paradă de personaje ciudate, în grup sau singure, care face inconfundabila viziunea felliniană.

În fond, **Roma** este un portret al omului, așa cum îl vede Fellini. Și îl vede exact ca în caricaturile sale din manuscrise, publicate într-o carte antologică. Sunt portrete zoomorfe, de o urâțenie parcă ruptă din ilustrațiile lui Umberto Eco la volumul **On Ugliness**, pe care tocmai l-am consultat la Barnes & Noble. Decadența erotică atrage după sine o degradare fizică. De aceea, personajele din Roma sunt atât de desfigurate, ca în portretistica lui Bosch din **Purtarea crucii**. La care se adaugă și sunetul. O urâțenie

Scanned with CamScanner

zgomotoasă. Fellini studiază felul cum se distrează oamenii, fie mâncând non-stop, la mesele de pe stradă, de parcă tot oraşul ar fi o imensă masă unde se petrece fără întrerupere, fie participând la un spectacol, în care actorii sunt mai mult decât amatori, frizează penibilul. Şi Fellini insistă asupra acestor personaje care stârnesc compasiunea.

Lumea din film este ca într-un perpetuu carnaval, ca într-un mare bâlci, o improvizaţie existenţială de un efect colosal, ca în secvenţa când vedem pe stradă o încăierare între un grup de manifestanţi şi poliţişti, în timp ce la mesele unui restaurant oamenii stau liniştiţi şi consumă, discutând de-ale lor, nepăsători la ceea ce se întâmplă în jur. Este aici însăşi metafora lumii moderne, a indiferentismului major, când îţi poţi lua liniştit cina fără să-ţi pese că sub ochii tai se petrece o crimă socială.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Lecția japoneză

Japonia, încotro?

Acest titlu poate să surprindă pe mulți, mai ales pe cei care îi atașează de regulă României această neliniștitoare întrebare, încotro?, dar el este pus nu de noi, ci chiar de către japonezi, cum vom arăta. La Cinemateca Română, sala Eforie, a avut loc ediția 2008 a Festivalului Filmului Japonez, numit şi Zilele Filmului Japonez, dovadă că Ambasada Japoniei încă nu s-a hotărât cum să numească acest eveniment anual, aflat de fapt la remorca Fundației Japoneze, fără de care Ambasada nu face doi bani. Japan Foundation selectează, aduce filmele, le difuzează, face jocurile. Restul, Ambasada, ANF, Cinemateca, joacă rol de umili servitori. Şi fiindcă intrarea e liberă, sala e plină, în anumite condiții însă, cum vom vedea, mai ales cu spectatori tineri şi foarte tineri. Nu e cazul să descriu aici funcția de Cenuşăreasă delăsătoare a Ambasadei, spun doar că e chiar o minune că se mai ține acest festival, cu producții atât de valoroase încât uităm orice supărare şi ne grăbim să vă împărtăşim bucuriile trăite. Festivalul a cuprins o selecție de şapte filme de lung metraj din producția recentă a unora dintre cei mai apreciați cineaşti niponi contemporani: Kaneto Shindo, Kiyoshi Kurosawa, Isao Yukisada, Gen Yamakawa, Yoshishige Yoshida, Nobuhiro Yamashita şi Tetsuo Shinohara. Au fost 7 zile cu 7 filme, unul mai lamento decât altul.

Chiar filmul de gală, **Akarui mirai/ Viitor luminos** (2002), este o mostră în acest sens. Dar nu cred că realitatea Japoniei e atât de înfricoşătoare şi fără orizont ca în acest film, ca în secvența finală, când un grup de tineri cu tricouri albe, pe care e imprimată imaginea lui Guevara, mărşăluiesc pe o stradă pustie, merg niciunde, lovind ca pe o minge nişte cutii goale. Ei sunt oare acele meduze otrăvitoare despre care e vorba în film? Aceşti tineri, tinerii Japoniei în general, vrea să ne spună regizorul

Scanned with CamScanner

Kioshi Kurosawa, sunt oare toţi asemenea celor doi eroi ai poveştii sale, adică e posibil ca fiecare să se comporte atât de ciudat ca ei? E posibil ca de prea mult bine să fie rău?, cum zice o vorbă românească. Supremul lamento e să te plângi că-ţi merge bine. Dar eroilor din film nu le merge deloc bine, ei trăiesc fără sens, n-au nici o realizare, aşa cum se tot întreabă Nimura, care nu ştie ce-a făcut din viaţa lui. Nimura (Odagiri Joe) şi Mamoru (Asano Tadanobu) sunt colegi de muncă la o fabrică de prosoape şi sunt la fel de exasperaţi de munca şi viaţa lor monotonă. Această exasperare însă e redată de regizor ca un ceremonial, tipic japonez, ca o stare de aşteptare, plină de mister, de neprevăzut, o tensiune aparte, din care presimţi că se va naşte ceva. Nimura mărturiseşte că pentru el viitorul e luminos numai în vis şi se plânge că de la o vreme nici măcar nu mai visează. Mai tot timpul doarme, fiindcă aşteaptă să viseze şi să-i apară acest viitor luminos. Şi în comunism exista acest viitor luminos, însă tinerii eroi ai filmelor socialiste îl construiau pe şantier, în realitate, nu visau. Ce nevoie are Nimura de un viitor luminos într-o Japonie care a atins toate standardele de civilizaţie? Dar Kurosawa, fără nici o legătură cu Akira Kurosawa, ne contrazice, contrazice imaginea oficială a Japoniei şi prezintă un Tokio subteran, periferic, o realitate muncitorească nu prea roz, precum ne înşeală zâmbetul domnului ambasador Kanji Tsushima. Regizorul vrea să dea jos masca de pe o Japonie prefabricată. Ca şi America şi alte ţări avansate, şi Japonia arată ca ţară a contrastelor puternice. Pentru Nimura, realitatea e crudă, numai visul e luminos. De aceea, el are un comportament de somnambul, nu pare în toate minţile, aşa îl văd şi ceilalţi, inclusiv colegul său de cameră, Mamoru, care comunică cu el prin semne convenţionale, de fapt, două semne: „du-te" şi „aşteaptă". Mamoru e un model pentru Nimura. Mai cu seamă din momentul când Mamoru ajunge la puşcărie şi el e luat sub aripa lui Arita (Fuji Tatsuya), tatăl lui Mamoru, care ar vrea să-l adopte, după ce fiul său se spânzură în închisoare. Deşi Arita are grijă de el şi vrea să-l înveţe meseria sa, reparator de televizoare, Nimura tot nu se adaptează, e mereu cu gândul la Mamoru, pe care îl şi vede apărând aievea, şi atunci când vrea să aplice semnul „du-te!", Arita îi strigă din urmă: „Unde ai să te duci? Tu nu ai decât două şanse de evadare: în vis sau la puşcărie", adică acolo unde a ajuns şi fiul său şi unde s-a spânzurat, legându-se la o mână cu un deget înainte ca să indice acelaşi semn „du-te", sugerând a treia soluţie de evadare: moartea.

Scanned with CamScanner

Totul a pornit de la ambiția obsesivă a lui Mamoru de a adapta o meduză veninoasă de mare în apă dulce. Și ca să verifice dacă mai e otrăvitoare, nu-l avertizează pe șeful lui de la spălătorie când acesta îi face o vizită și se joacă cu meduza din acvariu. Nimura, care e de față, înțelege că Mamoru vrea să-l omoare. Dar dacă șeful nu moare de atacul meduzei, se va comporta Mamoru ca o meduză otrăvitoare, adică, într-un acces de furie, va merge acasă la șeful său și îi va ucide familia fără nici un motiv declarat. Așa ajunge Mamoru la închisoare. Rămas cu meduza, Nimura o va îngriji după indicațiile date de Mamoru și apoi o va arunca în canalul orașului Tokio. Meduza se va înmulți și va deveni periculoasă: deja încep să apară cazuri de oameni atacați mortal de meduze. Ideea ne trimite la filmul SF, sudcoreean, **Monstrul**, comentat anterior. Imaginea canalului plin de meduzele morții, meduze roșii, otrăvitoare, cu un aspect seducător însă, se suprapune peste imaginea tinerilor din final, care semnifică decepția lor într-o lume lipsită de sens, de comunicare între generații, lipsită de viitorul luminos, de care fac atâta caz propagandiștii japonezi. E limpede că un guevarez precum Ceaușescu râde în mormânt văzând un asemenea film, în care el găsește argumentele propagandei pe care o făcea pentru viitorul luminos al socialismului, opunându-l viitorului întunecat și mincinos al capitalismului.

*

Despre viitor vorbește și filmul **Go** (2001), în regia lui Isao Yukisada, care și el ne spune povestea unor meduze, adică a unor tineri al căror viitor e în ceață, de aceea vor să facă o revoluție, ca să șteargă granițele, cum spune eroul filmului, pe nume Sugihara (Yosuke Kubozuka). Și aici avem un conflict între generații, restrâns la acela dintre tată și fiu. Între ei, între Sugihara și Hideyoshi, tatăl lui (Tsutomu Yamazaki), se dă continuu o luptă pugilistică, și la propriu, și la figurat. Deși Hideyoshi învinge mereu, fiul e hotărât să termine cu „epoca de plânsete" din care face parte generația tatălui său și să șteargă granițele. Se referă la Granițele care-i despart pe oameni, care pe unii îi fac stăpâni și pe alții minoritari. Fiindcă tema filmului **Go** este una rasială. Eroul s-a născut în Japonia, dar tatăl lui în Coreea de Nord, după care a devenit cetățean sud-coreean, apoi a venit în Japonia, unde declară că e comunist, marxist. Și Sugihara, copilul lui, trăiește un sentiment de vinovăție. Când la liceu spune că vrea să se mute la o școală japoneză, profesorul coreean îl lovește și-l consideră trădător, trădător de țară, iar când un alt elev intervine și spune că „noi nu avem

Scanned with CamScanner

nici o țară", îl love̦ște și pe el. Între acest elev, pe nume Jeong-ir (Takato Hosoyamada), și Sugihara se va lega de atunci o prietenie trainică. Apoi mai este o scenă semnificativă, când Sugihara, fiind pe punctul de a se culca prima oară cu fata iubită, Sakurai (Kou Shibasaki), se opre̦ște din călduri și îi spune fetei că nu poate s-o facă dacă nu se eliberează de o taină. Ce taină? Și atunci îi spune că el nu este japonez, ci coreean, deși s-a născut în Japonia. Atunci ea devine rece, el vrea s-o îmbrățișeze, dar ea îl respinge, spunându-i că de mică tatăl ei i-a spus să se ferească de coreeni și de chinezi. De ce? Fiindcă sunt murdari și de aceea n-ar vrea ca el să intre în ea.

Acest subiect are atingere cu **Romeo și Julieta**, conflictul istoric dintre părinți, dintre caste, dintre popoare, se prelungește și în urmași. De fapt, piesa lui Shakespeare este laitmotiv, fiind adesea repetat citatul: „Ce este un nume? Dacă trandafirul ar avea un alt nume, oare i s-ar schimba parfumul?". Însă eroina, Sakurai, va trece peste tot acest complex al urii de rasă și îl va căuta în final pe Sugihara, chiar în noaptea de Crăciun, când tatăl lui fredonează europeanul **O Tannenbaum**, în timp ce joacă șah cu soția sa. De altfel, cultura europeană e prezentă din plin în acest uluitor film, nu numai prin Shakespeare, ci și prin numeroase cărți europene pe care Jeong-ir, un elev superdotat, i le împrumută lui Sugihara. La fel, îi împrumută casete cu filme, cum ar fi **La strada** al lui Fellini. Dar obsesia tinerilor meduze din film sunt eroii și starurile americane, precum Brad Pitt, apoi filmele despre Kid și Bruce Lee, mai ales că pe Sugihara îl cheamă Lee, o dinastie foarte veche în Coreea.

Oricum, filmul este un sumum de argumente culturale și morale împotriva discriminării, demitizând cultul rasei și demonstrând, mai în glumă, mai în serios, că strămoșii japonezilor sunt coreeni și chinezi, iar stră-strămoșii acestora sunt africani. Drama rasială pe care o trăiește eroul se complică cu lipsa de orizont a tinerilor, nevoiți să trăiască într-o lume a violenței. Sugihara trăiește în acest cult, ca și tatăl lui, iar bătaia, dacă e ruptă din rai, înseamnă că ceea ce vedem în acest film e raiul însuși, fiindcă bătăile se țin lanț. Însuși Jeong-ir, în urma unei întâmplări stupide, este ucis într-o stație de metrou. Violența este permanentă, uneori ia forma răzbunării, a vendetei, dar și a defulării, supremul test teribilist fiind un joc extrem de periculos pe care îl practică tinerii: acela de a se pune în fața metroului și de a alerga, fugă care se tot amplifică până la o metaforă generală, ce coincide cu același semn, *go*, „du-te",

Scanned with CamScanner

din filmul **Viitor luminos**. Pe Sugihara, când era mic, tatăl său l-a învățat box. Și i-a spus să întindă brațul și să se rotească. Acest cerc este protecția ta, i-a explicat el, și, dacă știi să-l aperi, te va face invincibil. Adversarul vrea să spargă acest cerc, dar tu trebuie să înveți să te aperi. Așa și în viață, sunt mulți oameni care vor să pătrundă în cercul tău intim și să-ți facă rău, dar tu trebuie să nu-i lași. Este o lecție de viață, după o filosofie a junglei.

O fi oare Japonia o junglă rasială, așa cum reiese din acest film, care, nota bene, este inspirat de romanul omonim al lui Kazuki Kaneshiro!? Prea multe filme și opinii literare configurează o altă Japonie, oricum, Japoniei capitaliste sau imperialiste i se dă jos masca oficială. Sunt opere contestatare, care vizează sfera politicului, nu zona de mister a Japoniei tradiționale și nici geniul creativ nipon, care a făcut să se vorbească despre miracolul japonez. Filmul **Go** are multă substanță, e foarte complex, cu o structură polistratificată, un superfilm, care are o deschidere planetară, fiindcă oriunde, în această lume a globalizării, în Europa ca și în Asia, se pune problema integrării, așa cum Sugihara încearcă să se integreze în societatea japoneză, în care s-a născut, dar aceasta nu-i poate ierta faptul că el este de origine coreeană. Se pare însă că iubirea e cea care șterge granițele, căci frumoasa japoneză de care se îndrăgostește rezolvă această dilemă, creată de mărturisirea lui, când i-a spus adevărul cu privire la originea sa. El nu înțelege de ce există asemenea prejudecăți rasiale, discriminatorii, de ce cred japonezii că sunt superiori altor popoare, de aceea revolta sa din final este îndreptățită. Așa cum îndreptățită este și supărarea legată de problema numelui, dat fiind că, așa cum argumentează el, numele este o problemă neimportantă, căci poate să te cheme oricum, greiere, popândău, copac sau panteră, important este să fiu EU, strigă Sugihara, să fiu eu însumi. Și natura parcă îi răspunde, fiindcă din cer încep să cadă fulgi de nea.

*

Și cei doi eroi din filmul **Riarizumu no yado/ Hoinari** (2003), în regia lui Nobuhiro Yamashita, sunt niște meduze rătăcitoare. Dar nu numai ei, ci și tinerii din secvența finală care merg în ploaie pe stradă cu umbrele albe deschise, amintind de finalul din **Viitor luminos**. Acest tip de generalizare, vrea să ne spună că fiecare din masa de tineri poate fi asemenea hoinarilor, mai ales că în această masă o recunoaștem și pe Atsuko (Machiko Onu), fata de care cei doi hoinari s-au îndrăgostit

Scanned with CamScanner

într-unul din popasurile călătoriei lor. Şi cei doi nu sunt vagabonzi. Tsuboi (Keishi Nagatsuka) e un tânăr scenarist, iar Kinoshita (Hiroshi Yamamoto), regizor. Ei sunt convocaţi de un amic actor, Funaki, într-un orăşel de provincie, pentru a lucra împreună la viitorul său film. Numai că actorul nu apare la întâlnire şi primii doi se cazează la o pensiune dubioasă, unde rămân repede fără bani. În prelungita aşteptare, ei curtează aceeaşi fată, antrenaţi într-o competiţie caraghioasă. Spre sfârşit, apare şi Funaki, dar nu-l vom vedea împreună cu cei doi, ci în ipostaza de hoinar, căutându-şi la rândul său prietenii, aşa cum şi Atsiko va dispărea la un moment dat, să caute pe cineva. Toţi hoinăresc şi caută ceva, nimeni nu ştie ce, un sens, o soluţie, o perspectivă mai certă? Toţi n-au treabă şi nu ştiu ce vor, dar caută. Filmul pare un fel de **Aşteptându-l pe Godot** într-o Japonie nu tocmai roză, cum arată blocurile turn din zare, ci una sordidă şi săracă, fără prea mari perspective. Ca şi **Go**, ca şi **Viitor luminos**, filmul lui Yamashita intră prin uşa din dos a Japoniei moderne, aşa cum au făcut şi cineaştii tineri de la noi după revoluţie. O Japonie neconvenţională, în care protagoniştii sunt un fel de Păcală şi Tândală ai unei Japonii-meduză.

*

Titlul pe care l-am dat acestui comentariu la Festivalul Filmului Japonez, ediţia 2008, pare cel mai potrivit pentru drama **Kagami no onna tachi/ Femei în oglindă** (2003), realizat de Yoshishige Yoshida. După 24 de ani, Ai (Mariko Okada), o bătrână din Tokio, care locuieşte cu nepoata sa, Natsuki (Sae Isshiki), află că fiica ei, Masako (Yoshiko Tanaka), trăieşte, fiindcă o crezuse dispărută, în urma unei răpiri. Ea îşi regăseşte fiica, cu ajutorul detectivului Goda (Murota Hideo), dar constată că e amnezică. Masako nu-şi aduce aminte decât de numele unui oraş: Hiroshima. O călătorie la Hiroshima a celor trei membre ale familiei, acum reunite, încearcă să lămurească enigmele trecutului. Care vor rămâne însă tot enigme, fiindcă finalul se termină în ceaţă, deşi aflăm cauza dramei acestor femei, care este însăşi drama Japoniei. Este vorba de consecinţele bombei atomice care a lovit în 1945 acest oraş. Şi care se repercutează până în prezent, când nici nepoata, Natsuki, nu-şi cunoaşte părinţii. Povestea a trei generaţii de femei a constituit tema multor creaţii artistice. Chiar şi la noi Horia Lovinescu a scris o piesă, **Surorile Boga**, despre drama războiului, care are model **Trei surori** de Cehov. Mai există piesa **Trei generaţii** de Lucia Demetrius şi altele.

Scanned with CamScanner

Femei în oglindă este însă mult mai mult, este un film despre căutarea identității. În casa mamei se află pe perete o oglindă spartă din vremea tragediei, iar forma spărturilor este ca o pânză de păianjen. Şi tot filmul este văzut prin această oglindă. Iar din când în când, ca un efect brechtian de distanțare, femeile se privesc în oglindă, în locul unde chipul le este parcă prins într-o plasă, şi vorbesc cu ea. Oglinda este ca un tunel al timpului. Aşa face fiica amnezică: „Cine sunt eu?, întreabă ea oglinda. Dă-mi înapoi identitatea!". Pe care însă nu o găseşte şi în final Masiko dispare de acasă. Acum vine rândul protectorului ei (Nishioka Takuma) să se adreseze oglinzii şi să-i spună: „De ce mi-ai luat-o!". Femeile se privesc în această oglindă a timpului şi se luptă cu memoria, să-şi amintească. Mr. Goda e cel care face legăturile între femei, ca un fel de Caron, care le duce, nu cu barca, ci cu maşina, de pe un tărâm pe altul. Aceste amintiri sunt un permanent mister. Totul se petrece discret, relația dintre femei este reținută, nici un fel de efuziune, cu excepția scenei de la spitalul din Hiroşima, când femeile plâng în jurul patului unde a murit soțul lui Ai, adică tatăl lui Masako şi bunicul lui Natsuki.

Filmul se desfăşoară ca o tragedie greacă, marcată chiar de intrarea în casa bătrânei, care seamănă cu un monument funerar, cu un cavou. Iar banda sonoră accentuează permanent starea lamento a filmului, prin sunete de *koto*, instrumentul tradițional nipon. Şi o altă metaforă genială a filmului este aceea a umbrelor care se proiectează pe *soji*, cum se numesc pereții transparenți şi glisanți ai caselor japoneze. Acele umbre sunt umbrele trecutului, ale memoriei, ale veşnicului mister care dublează oglinda-păianjen, ce simblozează rana adâncă a Japoniei, rătăcirea şi căutarea identității ei pierduite într-o tragedie cu consecințe încă incalculabile.

*

Bineînțeles, la toată această debusolare, cineaştii japonezi, mai exact, regizorul Gen Yamakawa, prin filmul **Takkyu Onsen/ Ping-pong Bath Station** (1998), oferă o soluție: comunicarea, implicit, iubirea. Aceasta e ideea filmului, exprimată prin tenisul de masă, prin cunoscutul joc de ping-pong. Viața e un ping-pong. Ştiam acest lucru. Dar ştiam mai ales că viața e o luptă, un meci de box şi unul din combatanți este învingător şi celălalt învins. Ei bine, în acest film ni se propune un joc de ping-pong în care amândoi jucătorii sunt învingători. Regula e să returnezi mingea în aşa fel ca celălalt să poată la rându-i să ți-o returneze. De regulă, într-un joc de tenis, în orice joc, fiecare partener caută să-şi păcălească adversarul,

Scanned with CamScanner

să execute asemenea lovituri pe care el să nu le poate para. De aceea asemenea lovituri sunt numite imparabile. Dimpotrivă, aici ni se propune un joc în care loviturile trebuie să fie frumoase, elegante, accesibile, ca partenerul să le poată salva lesne, să poată să le returneze. În viața obișnuită nu se întâmplă așa ceva, fiindcă nu găsești parteneri echitabili. Tu îi trimiți mingea în terenul lui, dar el nu ți-o mai trimite înapoi sau nu-ți mai răspunde cu aceeași lovitură.

Tragedia japoneză, ca și tragedia omenirii, în general, este că nu răspundem la mesaj, că nu comunicăm, că nu jucăm un ping-pong echitabil, la o trimitere frumoasă a mingii în terenul tău, să primesc o lovitură la fel de frumoasă. Acest ping-pong este supremul fair-play. În realitate, în jocurile obișnuite, unul dintre parteneri trișează, lovește sub centură, nu respectă adversarul. Nu-l tratează ca pe un coechipier, ci ca pe un dușman. Participarea la joc este esențialul, nu cine câștigă sau pierde. Și nici supărarea, sfidarea, tratarea de sus a adversarului sau întoarcerea spatelui. Nimic nu e mai tragic decât această ignorare a partenerului. Evident, filmul sugerează că numai iubirea este un ping-pong ideal, în care partenerii răspund la fel. E o soluție utopică. Dar cu atât mai interesantă cu cât vom ști că regizorul a ales pentru această originală demonstrație cazul unei gospodine, Sonoko Fujiki (Keiko Matsuzaka), de 42 de ani, care evadează din rutina vieții ei cenușii. La sfatul animatoarei unei emisiuni de radio, ea fuge de acasă și se refugiază în pensiunea cam ruinată unde își petrecuse luna de miere, în urmă cu douăzeci de ani. Participând la reabilitarea stațiunii de odihnă, ea își redescoperă vechea pasiune pentru jocul de ping pong și construiește un centru de antrenament pentru popularul sport, dar cu reguli noi, create de ea. Turneul de ping pong pe care îl organizează o ajută și mai mult să-și regăsească respectul de sine. O dovedește în final, care marchează momentul reîntâlnirii cu propria ei familie, când meciul cu soțul ei este o revelație.

Această soluție poate fi pentru unii enervantă. Fiindcă acest joc seamănă cu o țăcăneală infinită, vorba ceea, n-ați-o ție, dă-mi-o mie! Și care presupune o infinită răbdare. Acest fel de ping-pong nu e agreat de cei care vor să fie numai ei învingători și dacă se poate cât mai repede, mai ales pentru cei care nu joacă cinstit. Viața e o luptă inechitabilă, nedreaptă, să nu ne amăgim, zic ei, în care cel mai puternic trebuie să câștige, nu e o țăcăneală fără capăt, o pierdere de vreme, în care nimeni

Scanned with CamScanner

nu câştigă, ci învingător este doar cuplul, ca în finalul filmului, când competiţia este câştigată de două cupluri care s-au aflat în conflict, dar acum joacă perfect, chiar la sacrificiu, cum este salvarea în extremis a unei mingi care atinge fileul şi părea pierdută, dar partenerul se aruncă disperat şi o returnează! Gest superb, sublim, apreciat de toţi spectatorii şi mai ales de juriul competiţiei, care declară acest cuplu, din care face parte şi Sonoko, învingător!

*

Dar încotro se îndreaptă Japonia ne arată filmul **Shinkokyu no hitsuyo/ Inspiră, expiră** (2004), în regia lui Tetsuo Shinohara, care este un film stahanovist, profund comunist, care face adică o fierbinte pledoarie pentru muncă, panaceu universal, care vindecă toate rănile, conferă demnitate umană şi aduce şi fericire. Este un fel de **Omul de marmură** japonez, cu diferenţa că Wajda are o viziune critică asupra stahanovismului, pe când aici este luat ca leac universal. Nu avem o parabolă, ca la cineastul polonez, ci totul este redat pe bune, ca un crez, ca o soluţie de viaţă. Desigur, tânărul cineast japonez nu cred că a văzut, ca să fi fost influenţat, filme socialiste de actualitate, în special româneşti, precum **Răsună valea**, care impunea modelul hei-rup-ismului revoluţionar de la Bumbeşti la Livezeni. Cert este că regizorul nu s-a gândit nici la stahanovism, nici la Wajda, nici la sutele de filme socialiste care preamăreau munca şi eroismul faptelor. El a redat întâmplările legate de un grup de tineri care se angajează la o fermă, care sunt hotărâţi să pună osul la treabă, ca pe o poveste firească, normală, ca pe o soluţie la condiţia de meduză a tinerilor din Japonia, ca pe o soluţie la hoinăreală şi debusolare. Fiecare din tinerii eroi ai filmului are o dramă. Tânăra Hinami (Karina) încearcă s-o ia de la capăt în viaţă angajându-se pe o plantaţie de trestie de zahăr. Ea se integrează, alături de alţi patru băieţi şi fete, unei echipe care trebuie să recolteze trestia în timp record, pe o insulă retrasă. Conflictele dintre tineri şi supervizorul lor şi alte mici sau mari accidente pun în pericol îndeplinirea la timp a misiunii lor, dar prietenia învinge adversităţile.

Aşa e prezentat filmul în programul Cinematecii. Superficial. Nu aflăm, de pildă, că Hinami a avut o tentativă de sinucidere, apoi că un alt tânăr e medic pediatru şi din vina lui au murit mai mulţi copii, un altul este ratat ca jucător de baseball, altă fată, Misuzu (Sayaka Kuon), care se alătură pe parcurs grupului, e însărcinată în luna a patra etc. Filmul e un fel de replică

Scanned with CamScanner

la **Insula** lui Shindo, unde munca era sisifică, un ritual ancestral, pe când aici tinerii rătăciți și dezamăgiți de viața la oraș, în civilizație, au venit pe această insulă ca să ia viața de la capăt. Existența acestor cazuri e dihotomică: înainte de a veni pe insulă și după. Înainte erau dezamăgiți, triști, fără tragere de inimă, fără poftă de mâncare. Dar ei trăiesc sau se implică într-un fel de experiment: se angajează într-o muncă pe care nu o cunosc, dar o învață din mers și la sfârșit sunt de nerecunoscut, pofticioși nevoie mare. Ca să termine recoltatul în 35 de zile, ei fac sacrificii enorme, lucrează bolnavi sau chiar noaptea, la farurile mașinilor, exact ca în filmele stahanoviste. Ba cu supraveghetorul lor se întâmplă ceva de neînchipuit. Într-o noapte urâtă, cu ploaie torențială, el are un accident cu mașina, e grav rănit la un picior, dar e salvat de tânărul doctor pediatru. Deși încă nu e vindecat, el vine totuși pe câmp în cârje și dă o mână de ajutor! Acesta da eroism, mai ceva ca în filmele cu brigaderi precum Birkut, eroul lui Wajda. Și toate aceste fapte eroice se combină cu exerciții de respirație, așa cum spune una dintre fete că a învățat-o tatăl ei, să inspire și expire, dar și cu un joc final de baseball pe locul unde înainte se afla lanul de trestie. Sunt multe momente în film în care tinerii, la început stângaci, ajung să taie trestia cu o mare dexteritate, iar una din fetele cele mai bolnăvicioase ajunge să facă ore suplimentare și să muncească în transă. Ca totul să culmineze cu secvența în care nu a mai rămas din tot lanul decât un smoc, pe care îl va tăia fata campioană, care le va oferi fiecărui tânăr câte o trestie ca amintire.

În timpul proiecției acestui film, fantastic a fost spectacolul dat de tinerii din sală, care aclamau fiecare faptă eroică precum microbiștii pe stadioane! Dacă ar fi fost un film românesc, cu șantiere și brigaderi, sala ar fi fost goală sau spectatorii ar fi fluierat, ar fi aruncat cu petarde, dar nu și-au permis decât să se amuze copios. Poate că le-a și plăcut, fiindcă marfa nu venea din Est, ci tocmai de la Soare-răsare. Oricum, distracție mare față de această soluție oferită de una din cele mai puternice țări din lume, care prezintă o alternativă la condiția de meduză pe care revoluțiile din Estul Europei au dezavuat-o, susținute fiind de o intensă politică occidentală anticomunistă. Dar japonezii nu au complexe, refuză soluțiile capitaliste și recurg la calea marxist-stalinistă a muncii, pe care o iau ca pe un panaceu universal, așa cum și evreii iau soluția utopică a chibuțului. Avem în acest film un fel de chibuț japonez, fiindcă toți dorm la comun, mănâncă la comun, muncesc la comun și sunt plătiți la comun, adică în mod egal.

Scanned with CamScanner

*

Vom termina cu filmul faimosului cineast Kaneto Shindo **Sanmon yakusha/ Actor în rol secundar (2000),** care este o comedie. Umor a existat şi în celelalte filme, dar caracterul lor principal este dramatic. De data aceasta, sub forma comediei, Shindo ne oferă o adevărată *ars filmica*, un film cu totul special, din care aflăm povestea unui vechi actor de cinema, Taiji Tonoyama (Naoto Takenaka), care, deşi a jucat în peste 250 de filme, a fost mai cunoscut graţie reputaţiei lui de cuceritor şi băutor. Triunghiul format din el şi cele două soţii nelegitime, una mai în vârstă (Nobuko Otowa) şi Kimie (Keiko Oginome), mai tânără cu douăzeci de ani, a durat până la moartea starului. Făcând portretul grotesc, caricatural, al acestui simpatic, dar incomod actor de mâna a treia, prezentat cu afecţiune, Kaneto Shindo are un bun prilej de a ne introduce în culisele celei de-a şaptea arte, de a contura o poetică a actorului, dar mai ales de a aduce pe ecran episoade mai puţin cunoscute din istoria cinematografului japonez. Nenumăratele roluri în care a jucat Taiji sunt tot atâtea citate din istoria filmului nipon, inclusiv citate din propriile filme, în special **Insula** (1960), oferite ca un laitmotiv. Aşa cum laitmotiv este şi prezenţa unei actriţe care l-a cunoscut pe actor şi care intervine în poveste, fapt redat ca un fel de insert audio-vizual. Vedem apoi multe momente de la filmare, cum se desfăşurau unele filmări, mai ales cu un regizor care îi trata pe actori ca pe un personaj colectiv şi ce se întâmpla pe vreme de ploaie. Toate peripeţiile actorului, condiţia sa de secundar, culminează cu starea de aşteptare când ajunge la bătrâneţe. Zile, luni şi ani aşteaptă să-l sune cineva, să-şi amintească de el, să-i dea un rol. Antologice sunt momentele când el pleacă de acasă şi strigă să-l audă toţi vecinii: „Mă duc la lucru! Mă duc să muncesc!", dar nu face decât să se plimbe prin oraş şi să revină acasă. Abia în prag de moarte, va primi trei telefoane, ultimul fiind de la un cunoscut regizor, care îl distribuie într-un rol de poştaş, pe care Taiji îl va duce la bun sfârşit, cu ultima suflare.

Evident, avem o comedie presărată cu multe gaguri, actorii care îi joacă pe Taiji şi Kimie oferind un regal interpretativ, creionând personaje memorabile, de primă mărime, adică roluri principale, aşa cum eroul, actor de mâna a treia, nici nu visase. Important de subliniat este în acest film cultul regizorului, care ţine pentru erou locul lui Dumnezeu. De altfel,

Scanned with CamScanner

în viața destrăbălată pe care a dus-o Taiji, în afară de alcool și femei, nu exista loc și pentru Dumnezeu. Și la sfârșit, în necrologul pe care i-l face un confrate, pe fundalul unei fotografii caraghioase a lui Taiji cu ochelari, se spune: „Taiji Tonoyama nu a avut nici stăpân pe pământ, nici Dumnezeu în ceruri. Și fiindcă n-avea unde să se ducă, el n-a murit, a dispărut".

*

Nu putem încheia acest comentariu complet al FFJ fără a nu amenda din nou organizatorii. Deși ei au spus că intrarea este liberă, au uitat să adauge că este liberă pentru cei care știu limba japoneză sau engleză, fiindcă patru din cele șapte filme nu au fost subtitrate în limba română. Și un spectator onorabil, e pictor, mi-a spus că „nu este fair-paly să faci un festival în România și să-l desfășori ca și cum el ar fi în Anglia. Acest festival are loc o dată pe an, timp de o săptămână. Oare un an întreg Ambasada japoneză și ceilalți organizatori ai evenimentului nu se pot pregăti, nu pot traduce din timp filmele în limba gazdă? Această impolitețe este nu numai o jignire pentru cinefili, dar și pentru România!". Și tare aș fi vrut să-l văd pe dl. ambasador sau pe ceilalți organizatori în sală, atunci când s-a proiectat **Femei în oglindă** și să numere spectatorii... Eu i-am numărat. Erau 19. Un record negativ pentru acest festival. Păcat! La fel și la **Hoinari**. Cu vreo zece în plus. Păcat! Atunci ce rost mai are un festival dacă nu-l faci pentru spectatori? Așa cum mare păcat este să dai peste cap și programările filmelor. Adică țara cea mai punctuală, care se laudă cu mersul ireproșabil al trenurilor, a făcut tot felul de schimbări neanunțate, de pe o zi pe alta, iar ultimului film **Inspiră, expiră**, i s-a suspendat o proiecție, nu s-a mai dat de două ori, așa cum s-a procedat cu celelalte filme. A avut o singură proiecție, la o oră când se desfășura un alt eveniment, avanpremiera cu presa a filmului lui Mircea Daneliuc **Legiunea străină**, pe care l-am ratat din cauza neseriozității cu care a fost tratat Festivalul Filmului Japonez. Dacă exista și proiecția de la ora 16,30, cum era anunțată inițial, în „Cinesemnal" și în invitația primită de la Ambasadă, n-aș fi ratat al doilea eveniment al zilei, pe care mi-l planificasem cu mult înainte. Acest fapt demonstrează cât de mare respect au japonezii de la noi față de critică și spectatorii români! Nu mă mai miră faptul că le este indiferentă o carte unicat ca **Filmul japonez**. Fiindcă e scrisă de un român. Pentru japonezi nu există decât americanii, din filmele lor rezultă ce cult au pentru civilizația și filmul american. Ba în **Femei în oglindă** întâlnim o adevărată blasfemie, o jignire la adresa tragediei de la Hiroșima, când vedem grija pentru un soldat american iradiat. E apogeul

Scanned with CamScanner

lamentației. Toate filmele sunt pigmentate cu americănisme, iar **Inspiră, expiră**, care se potrivește cu hei-rup, culminează cu un joc de baseball pe terenul defrișat. Încotro, Japonia? E o întrebare-lamento a cineaștilor niponi prezenți în festival, care spune totul prin ea însăși. Un lamento total. Ceea ce era de demonstrat.

Tsunami și maghiaronamizarea

Omenirea, în ultimii ani, a devenit tot mai dependentă de acest fenomen uluitor numit tsunami, pe care l-am văzut până acum numai în filme.

Americanii au făcut spectacol din el, deși un sprectacol de groază, precum filmul **Hereafter** al lui Clint Eastwood, a fost scos de pe piața japoneză, unde rula în 180 de cinematografe, fiindcă prezintă scene terifinate cu tsunami. E posibil ca astfel de filme să nu mai fie de suportat de acum înainte.

Evident, planeta de azi nu mai e planeta de altădată. Natura își arată colții, cum se spune. La agresiunea omului, răspunde cu o agresiune nemaicunoscută, distrugându-i civilizația cea mai avansată. Ceea ce se întâmplă în Japonia e de neimaginat. Nici cei mai apocaliptici savanți nu au prevăzut un asemenea cataclism. Japonezii sunt poporul cel mai pregătit pentru cutremure. Dovadă că la un cutremur de asemenea proporții, 8,9 pe scara Richter, zgârie-norii au rezistat, ba și centralele atomice, deși unele clădiri au fost avariate, unele miezuri au început să se topească, dar carcasele lor rezistă.

Însă ceea ce i-a uluit pe toți, și nu a putut fi prevăzut, a fost tsunami, giganticul balaur care a ieșit din apă și a nimicit tot, cu o viteză uluitoare! E posibil ca acest fenomen să fi compromis total insulele japoneze, să se pună problema unei transmutări a Japoniei. Dar unde? În America? În Rusia? Poate în Canada, unde e loc nepopulat destul. Însă japonezii nu vor renunța la ceea ce le-a fost scris și dat de zei. Cred că și o coajă de nucă dacă ar mai rămânea din insulele lor, ei ar găsi o soluție să trăiască toți pe ea.

Însă nu e mai puțin adevărat că America e plină de japonezi, care vin la studii sau cu afaceri. Dar acum câțiva ani, prin anii 1985, a existat o încercare puternică de cucerire japoneză a New York-ului, prin cumpărarea unor terenuri, a unor zgârie-nori. Însă civilizația americană a rezistat. În zilele noaste, o asemenea politică o fac chinezii. Cumpără aici tot ce se poate.

Scanned with CamScanner

E pentru prima oară când omenirea se confruntă cu aşa ceva. Cu dislocaţia sau dispariţia unor zone de pământ şi cu ocuparea altora. E posibil ca viitorul să fie şi mai sumbru, să pună civilizaţia la noi şi terifiante încercări. Dacă japonezii n-au fost pregătiţi, atunci cine?

Văd imagini despre dezastrul japonez. Şi citesc pe chipul oamenilor o superioritate de zei. Adică, deşi se vede dezastrul în jurul lor, oamenii sunt demni, au acea distincţie conferită de o civilizaţie superioară. Un popor cu o istorie uluitoare. I-am dedicat o carte, unică în Europa, cum îmi spunea ambasadorul Japoniei în România. Ea se numeşte **Filmul japonez**. A trebuit să studiez istoria Japoniei, nu numai cultura ei. Şi în toată istoria Japoniei, implicit a filmului japonez, nu au existat catastrofe de o asemenea amploare, respectiv preocupări ale cineaştilor niponi pentru filmul apocaliptic sau post-apocaliptic. Cunosc doar o producţie gen Godzilla. Unde panica dezastrului este amestecată cu mult umor. Mai cunosc şi un alt film catastrofic, un triptic numit **Tokio**, însă este vorba de o tratare pur suprarealistă.

Evident, nu vorbesc despre documentarele având ca subiect teme sensibile, precum Hiroshima. Japonezii au oroare de bomba atomică, de aceea au jurat că nu vor folosi energia nucleară decât în scopuri paşnice. Însă acum, la dubla catastrofă naturală, cutremur şi tsunami, s-a adăugat şi pericolul cauzat de deteriorarea unor centrale nucleare.

Deocamdată, ni se comunică faptul îmbucurător că nu se pune problema unui fenomen de tip Cernobîl, centrala ucraineană care nu a avut nici o protecţie, iar radiaţiile au trecut din ea direct în atmosferă, afectând tot nordul Europei. Dar cine ştie? Cu fuziunea nucleară te pui?!

Aici e problema. Căci calamitatea naturală trece, dar rămâne cea umană. Toate cutremurele din lume nu-l vor face pe dl. Laszlo Tökes să renunţe la a mai susţine cu osârdie, pe toate căile, „uniunea Ardealului cu Ungaria", să uite, măcar şi în somn, că nu lipsa de autonomie maghiară a unor regiuni din România constituie cauza sau sursa răului. La noi şi aiurea. Aşa cum probabil mult timp voi citi expresia „traditional rivals", cu referire la China, care nu-i ajută pe japonezi nici în aceste condiţii când însăşi viaţa pe pământ e ameninţată.

Dar avem şi noi, românii, chinezul nostru. În timpul acestei nenorociri planetare, ce credeţi că făcea dl. Laszlo? Obţinea cetăţenia ungară, declarând cât e de fericit, fiindcă e un fapt care „prescrie uniunea cu Ardealul". Uniunea cui? A Ungariei, desigur. Ori acest lucru ar

Scanned with CamScanner

presupune un seism în lanț, un tsumani unional, adică o ungaronamizare, cum poate fi numită și „uniunea Ardealului cu Europa, respectiv uniunea maghiarilor în Uniunea Europeană".

Ca și cum Ardealul nu ar fi în România și România nu ar fi în UE. Mintea acestui maghiaronam e tare dusă rău cu pluta, precum îi este de împleticită vorba. Am observat că un Laszlo, un Bela, nu mai au nici simțul ridicolului, atât de rău au decăzut, sub streașina umană.

Iată cauza multor nenorociri. Dovadă că imediat lui Laszlo i-au luat și alții exemplul. Și alți maghiaronani s-au ungaronamizat. Nu mai departe decât acel sinistru tsunami UDMR: maghiaronamizarea unor barbari care l-au „spânzurat" pe Avram Iancu în piața publică din Miercurea Ciuc! Parcă Europa nu a învățat nimic din istoria ei fascistă.

Omenirea e concentrată să se solidarizeze cu poporul japonez, toate țările încearcă să dea o mână de ajutor, în primul rând americanii în problema reactoarelor nucleare, iar dl. euronamizat Tökes et co. nu se lasă de ura de rasă, pentru care sunt plătiți!

E timpul să ne reculegem, să privim altfel lumea, planeta. Și să fim conștienți că în natură orice e posibil. Mă uitam astă noapte la lună. Am văzut-o atât de aproape! Poate fiindcă, în subconștient, avem informația că dezastrul japonez s-a datorat apropierii lunii de pământ! Omenirea se află la un nou punct zero, când civilizația ei de vârf a suferit cea mai mare încercare din istorie. Oamenii pământului trebuie să schimbe radical strategia, să înceteze să se mai devoreze între ei, să existe o solidaritate pământeană, o trezire planetară, să purceadă la conceperea unor strategii de salvare a omului, a vieții.

Revenirea la viață

Vin chiar acum de la „Starbucks", unde mă duc frecvent, și am stat la masă cu un japonez. Citea ziarul „AM New York", care avea pe prima pagina o imagine cu dezastrul din Japonia și-mi spunea că a sunat în țara lui, iar o rudă i-a spus că „a văzut iadul cu ochii. Iadul e un dezastru, dar nu e fix. Cum se vede fotografia din ziar. E mobil. Ca niște prăbușiri în mișcare".

Și-a pus imediat mâna la ochi, să nu-i văd probabil lacrima din ei, apoi a plecat și mi-a lăsat ziarul să citesc pagina **A growing calamity in Japan**, da, o creștere a calamității datorită pericolului nucelar. Un cuvânt

Scanned with CamScanner

mi-a reținut atenția, Shizugawa, parcă seamănă cu Sucidava. Imediat după cutremur, Katsutaro Hamada, un bătrân de 79 de ani, a ieşit din adăpostul de siguranță şi s-a întors acasă pentru a recupera un album foto făcut de nepoții săi, Saori, de 14 ani, şi Hikaru, de 10 ani. Şi deodată a venit tsunami, care a măturat totul în cale. Trupul lui Hamada a fost găsit strivit cu albumul la piept.

„Şi doar el a ştiut ce ar putea urma, a spus fiul său, fiindcă a apucat tsunami din 1960, din Chile, de 9,5, care a cuprins întreg Oceanul Pacific!"

Dar acum tsunami a venit chiar de acasă, din Shizugawa, localitate devenită un pustiu apocaliptic de moloz. Iar acum pe supraviețuitori îi pun la încercare radiațiile de la exploziile centralelor nucleare.

În New York există o stare de aşteptare şi de îngrijorare pentru japonezi, aşa cum reiese chiar din titlul unui reportaj apărut în „AM New York", un cotidian foarte citit aici: **Wait and worry for Japanese in New York**, în care Sheila Anne Feeney, autoarea lui, povesteşte cum Miki Takahashi, un japonez de 32 de ani din NY, după ce timp de trei zile şi trei nopți a sunat în Japonia şi a scris e-mailuri, s-a trezit cu un telefon de la o mătuşă din Yokohama, care i-a spus că familia lui e în viață. Mama, tatăl său şi cei doi frați mai mici sunt în siguranță. Dar oraşul lor natal, Natori, a fost înghițit de „apele tumultoase în flăcări".

Miki a izbucnit în lacrimi. Plângea când se gândea că locurile copilăriei fericite, unde a cunoscut iubirea idilică, nu mai sunt. Ca şi albumele copilăriei. Şi nici mormintele bunicilor. Uimitoare este stăpânirea de sine a japonezilor, care par calmi în fața unei mari tragedii. Acest fapt se datorează unui program de comportament în caz de dezastre, de unde şi eroismul japonez. De mici, japonezii participă la exercițiile anti-cutremur şi învață că mai întâi trebuie să se gândească la ceilalți, iată de ce şi în actualul dezastru „the lack of chaos was not o surprise" (lipsa de haos nu a fost o surpriză). „Noi stăm calm. Avem o rezervă serioasă de elasticitate. Eu sunt foarte mândru de asta", a spus şi Juko Yamasaka din Sunnyside.

Aici simt parcă o sămânță din formidabila moştenire care vine de la samurai. Nici cele mai spectaculoase filme nu sunt gratuite, comportamentul eroic are mereu un substrat moral. Poate de aceea productia de filme nu cunoaşte investiții în filme de groază sau apocaliptice. Japonezii se feresc de imagini care să prezinte dezastre.

Scanned with CamScanner

Am văzut, în schimb, multe filme americane post-apocaliptice, în care decorul seamănă cu cel produs acum în Japonia de tsunami. Imaginile care ne parvin din Japonia sunt parcă luate dintr-un astfel de film post-apocaliptic. Evident, scopul unor asemenea producții gen **Resident Evil**, cum este ultimul din serie, numit chiar **Afterlife**, este să-l pregătească pe om, să-l atenționeze în fața pericolului unui dezastru al civilizației, pe cale naturală sau atomică. Este aplicat aici principiul catharsis-ului artistotelic, care spune că te eliberezi de teamă și violență, prin astfel de spectacole care stârnesc teama și violența.

*

Mulți cineaști și-au imaginat New York-ul înghițit de ape. Cu supraviețuitorii pe acoperișurile blocurilor inundate. Și ce fac? Așteaptă să vină un helicopter. De unde să vină? Din văzduh. Poate helicopterul lui Dumnezeu. Și să-i ducă. Unde? Unde se va crea un nou tsunami?

Ce știm, că dacă pământul nu se crapă, nu apare tsunami. Cutremurul e cauza unui tsunami. Dar poate să se crape și cerul. Să apară tsunami și din cer, nu?!

Sunt fenomene mai noi, incontrolabile. Sau or fi de când lumea, numai că nu le-am învățat la școală, nici nu au apărut în ograda noastră. Abia de curând am aflat de ele. Cică Luna s-a apropiat de Pământ și atunci ceva în măruntaiele lui s-a mișcat. Placa tectonică a Pacificului a alunecat sub placa tectonică a Americii de Nord, fapt ce a apropiat Japonia de SUA cu 13 metri. Axa pământului s-a deplasat cu 10 centimetri. Însăși ziua s-a micșorat cu 1, 6 microsecunde, iar apa din jurul insulei calamitate a scăzut cu cinci metri, ceea ce anunță un nou tsumani! Însăși Japonia s-a scufundat cu doi metri! Mai mult, scoarța terestră s-a rupt pe o suprafață de 400 de kilometri lungime și 160 de kilometri lățime. Ce nu se poate întâmpla? Parcă am fi la începutul lumii, când se formau continentele!

Și o altă știre terifiantă spune că un asteroid o să cadă pe suprafața Americii și toata civilizația se va duce dracului! Ce s-a ales din civilizația niponă? Praf și pulbere. Deocamdată parțial. Dar Japonia are 54 de centrale atomice. Afectarea lor generală la apariția unui tsunami nemaivăzut ar duce la dispariția insulelor, iar planeta Pământ ar fi definitiv compromisă! O nouă Sodoma și Gomora, dar planetară.

Mereu omul a luat-o de la capăt. Ca după Hiroshima. Și japonezii, ca furnicile, o vor lua și acum de la capăt, așa cum au luat-o de la zero după al doilea război mondial. Se vor reface. Japonezii nu sunt ca românii,

Scanned with CamScanner

în perpetuă criză. Au altă istorie. Alt curaj, altă voință. De ce-i în stare geniul lor se poate vedea în filmele cu samurai. Da, dar ceea ce nimeni încă nu a prevăzut, ceea ce încă nu s-a mai întâmplat, este fenomenul tsunami. Omul se reface, reconstruieşte civilizația, dar într-o clipită un tsunami rade tot de pe fața pământului. Sau produc fenomene „colaterale", cum ar fi explozia unor centrale nucleare!

Ciudat, în momentul când ne bucurăm mai tare de viață, fiindcă la New York s-a instalat primăvara, peste tot, şi în România, se anunță renaşterea naturii, are loc această nenorocire japoneză, care pare să fi scăpat de sub control, care riscă să devină planetară!

Revăd acest articol în dimineața zilei de 17 martie, tocmai când mă pregătesc să merg la cea mai frumoasă sărbătoare de primăvară a Americii creştine: fiindcă azi este Sf. Patrick şi pe Fifth Avenue e o mare paradă, în care toată lumea e îmbrăcată în verde, simbolul sfântului. Dar despre acest eveniment cu alt prilej.

Deocamdată, când mă gândesc că omul nu a conceput până acum o tehnologie pe bază de tsunami, să poată capta în folosul lui o asemenea uriaşă energie, presa americană relatează că centrala Fukushima e la un pas de catastrofă. În timp ce imaginile care ne parvin de acolo ne arată o ninsoare abundentă! Preşedintele Barack Obama e ultra supărat, a cerut retragerea trupelor americane din Japonia, ca şi a celor 600 de diplomați, iar Hilarry Clinton a declarat că nu mai investeşte un dolar în energie nucleară atâta timp cât astfel de fenomene nu pot fi controlate! Însă Merkel, cancelarul Germaniei, a declarat că țara sa va renunța la centrale atomice. O fi prea târziu? Cine ştie? Planeta e în mare pericol!

Scanned with CamScanner

Lecția marocană

Un regal paradisiac

Ca de pe altă planetă este marocanul **Heaven's Doors** (2005) al fraților Swel și Imad Noury, școliți la Madrid, care, deși tineri, 28 și respectiv 23 de ani, reușesc o ispravă comparabilă cu marile filme de avangardă ale momentului, marcând o nouă direcție în filmul mondial, putând fi pus alături de filmele unui Lars von Trier. Alura este de mare operă, atât prin substanța mesajului, cât și prin forma de comunicare, o rafinată țesătură de întâmplări, în care sunt implicate personaje foarte diverse, având ca scop fie îmbogățirea prin mijloace dubioase, fie evadarea dintr-un mediu constrângător, în care nu lipsește crima și răzbunarea.

Totul pornește de la povestea lui Ney (Rabie Kati), care, trebuind să-și întrețină mama oarbă și sora, se implică în afaceri necurate, ajungând la crimă. Apoi povestea se leagă de Lisa (Aimee Meditz), o americancă însingurată, care află că este singura rudă pentru Salim și Souad, copilul și soția, aflată într-o prelungită comă, a celui ucis de Ney. O a treia poveste este a lui Smail (Hakim Noury), care, după 15 ani de închisoare, se va răzbuna pe cel care l-a turnat, nimeni altul decât Mansour (Amidou), boss-ul mafiot al zonei, care îi schimbase destinul și lui Ney. Tot acest melanj, ca un puzzle, de întâmplări și personaje ratate, are ca suport, ca laitmotiv, personajul mamei, care este simbolul filmului, toate personajele raportându-se la mamele lor, fiindcă ele sunt cheia vieții sau, așa cum spune mama lui Ney: „Mamele dețin cheia ușilor Paradisului". Dacă „soțiile sau copiii te părăsesc, spune cineva, mamele sunt singurele care rămân fidele".

Dar așa cum „nimic nu-i mai prețios ca dragostea de mamă, tot astfel de puternic este și blestemul unei mame, care își poate ucide un fiu vinovat", cuvinte pe care i le spune mama oarbă lui Ney, pe care îl simte

Scanned with CamScanner

că a deraiat. Ney însă are o structură sănătoasă, o va ajuta pe mama sa să-şi recapete vederea şi va refuza tentativa de evadare în care îl implică prietenii săi, pentru că ideea lui obsesivă este că „Paradisul pe care îl cauţi se află aici". Casablanca este ca un iad, populat de fantome, de beţivi şi subnutriţi, de tot felul de cerşetori-profeţi, de promiscuitate şi crimă, dar şi de poezie, de speranţă, singurul paradis posibil pentru Ney, comparativ cu mai încercatul Smail, care se decide să înceapă o viaţă nouă în Thailanda, urmând parcă sfatul pe care i-l dă un bătrân prieten: „Lucrurile din viaţa noastră nu pot fi înţelese decât pe dos".

Dar nu aceste întâmplări, care pot fi şi altele, au o mare importanţă în acest film, nici chiar personajele-simbol, ci melanjul lor, suprapunerea planurilor, întrepătrunderea sugestiilor, recompu-nerea şi reconstituirea micilor detalii, legăturile părţilor cu întregul, singurul care dă mărturie despre o felie complex stratificată din realitatea acestei lumi. Până la urmă **Heaven's Doors** este un film de atmosferă, de stare, ba are şi o dimensiune romantică foarte puter-nică, prin regăsirea umanităţii Lisei, pentru care Salim se dovedeşte cauza revigorării ei interioare. Secvenţa ei are o mare poezie, fiind ilustrată sonor cu o cunoscută arie din Puccini, ceea ce-i conferă filmului o amprentă culturală europeană, în detrimentul exotismului arab, care nu lipseşte, cu care se întrepătrunde. Iar toată această amprentă pur artistică se datorează operatorului Paulo Ares, care realizează una din cele mai rafinate imagini din câte s-a văzut în filmul mondial, fiecare cadru fiind extrem de elaborat, gândit în funcţie de elementele de decor din cadru, care obturează imaginea. Ele sunt obstrucţiile, cum ar spune Lars von Trier, impuse de operator, pentru a face unghiulaţiile cât mai inedite, de o mare frumuseţe plastică. Cu un cuvânt, **Porţile Paradisului** este un regal cinematografic, pe măsura frumosului său titlu.

Scanned with CamScanner

Lecția mexicană

Istoria ca o cârtiță

După ce vezi un lung şir de filme la zi, de regulă comerciale, pentru a nu-ți deforma gustul estetic, pentru a reveni la matcă, e bine să mergi la Cinematecă, să vezi un film de Cinematecă, inclus adică în istoria cinematografului. Aşa am făcut şi eu. Şi am ales să văd **El Topo/ Cârtița** (1970), un film mexican, realizat de Alejandro Jodorowsky (n. 1929, Chile), o personalitate complexă, poet, actor, regizor, producător, dramaturg, compozitor, mim, specialist în istoria religiilor, psihoterapist. Provine dintr-o familie de evrei emigranți din Ucraina, a studiat la Santiago, dar şi-a trăit cea mai mare parte a vieții la Paris.

Renumele său se datorează în mare măsură lui **El Topo**, un film avangardist, total noncomercial, deşi este etichetat drept un „Cult Spaghetti Western"! De ce? Pentru că eroul e pe cal şi are pistol, cu care trage ca un pistolar de Western?! Dar încă de la început acest pistolar umblă pe calul său cu un copil gol, poate copilul pe care, cum vedem în final, l-a făcut cu o pitică, după ce îşi capătă o nouă identitate, trecând prin lumea subterană, precum o cârtiță, şi devenind un fel de circar ambulant, o meserie pe care regizorul-actor a învățat-o la Paris chiar de la faimosul mim Marcel Marceau. Acest nou personaj, complet schimbat la față, e martor la naşterea Lumii Noi, adică a Americii, când noua burghezie americană vânează ceata de schilozi autohtoni. Şi în alte părți ale filmului se face aluzie la masacrul autohtonilor, care sunt mexicanii, împuşcați pe capete de noii ocupanți, care îi leagă de cai şi-i târâie aşa prin oraş, precum Ahile pe Hector.

Dar filmul este o parabolă prin excelență. O parabolă biblică. El are şi o structură în acest sens, fiind împărțit în următoarele părți: **Geneza, Profeții, Psalmii, Apocalipsa**. Iar personajul El Topo, jucat chiar de

Scanned with CamScanner

regizor, este un fel de Iisus. Există şi un fel de Maria Magdalena pe lângă el, tot felul de personaje ciudate, ca în proza sud-americană, de la fabulaţiile realismului magic la **Alchimistul** lui Coelho, şi tot aşa, se pot face multe asemenea asocieri. Desigur, am oferit aici o primă interpretare, mai degrabă europeană, dar filmul este total obscur. Are o imaginerie surrealistă, adesea absurdă şi panicardă (să nu uităm că regizorul a făcut teatru alături de Fernando Arrabal, cu care a iniţiat „Panic Movement"), bazată numai pe simboluri, multe abstracte, iar ca teme evidente explorează mai ales violenţa, rasismul şi religia.

Dar trebuie să mărturisesc că nu m-aş fi apropiat mai mult de un astfel de film dacă nu vizitam la New York American Muzeum of Natural History, dacă nu revedeam chiar secţiunea dedicată Mexicului. De fapt, eram familiarizat cu istoria şi arta mexicană tradiţională de la Metropolitan Muzeum of Art, unde, la fel, arta Mexicului este foarte bine reprezentată. Universul din prima parte a filmului lui Jodorowsky, **Genesis**, este de-a dreptul arhaic, are o simbolistică apropiată de plastica aztecă. Filmul nu poate fi povestit, ci doar explicat. Pentru iniţiaţi, el se apropie de maniera avangardistă, de un **Câinele andaluz**, de pildă, fiind filmat cu mijloacele mutului, cu camera fixă şi planuri generale, doar cu mişcare în cadru. În fişa lui de pe Database am citit că filmul este color, dar eu l-am văzut pe peliculă alb-negru, evident, o copie trasă cine ştie cum şi de unde de harnica noastră Arhivă Naţională de Filme! Şi

Scanned with CamScanner

cred că imaginea alb-negru e foarte potrivită pentru acest film prin excelență avangardist, surrealist.

Mi-e greu să mi-l imaginez color, deși, dacă stau să mă gândesc la arta aztecă, am o imagine colorată, în special cărămizie. Zeii azteci și reprezentarea miturilor aztece țin de o cruzime sui-generis. Și Jodorovsky accentuează această latură, poate și datorită influenței lui Antonin Artaud, cu care a făcut la Paris teatrul cruzimii, crima, moartea, fiind o practică pe fond comic. Moartea pentru zeii azteci, ca și pentru personajele din film, prototipuri mexicane, este șugubeață, văzută ca o veselie. Deși trăiește din crimă în crimă, de la uciderea unui colonel fondator, căruia îi ia metresa, renunțând la copilul pe care îl purta cu sine până atunci, și până la insolitii profeți cu însușiri magice și alchimice, El Topo îl invocă mereu pe Dumnezeu, desigur, un Dumnezeu cum noi nu cunoaștem, care îngăduie violența morbidă, masacrele, degradarea umană absolută, totul fiind apocaliptic, mai ceva ca în **Stalker** sau ca în **Le temps du loup**, filmul lui Haneke, fiindcă se adaugă și imaginea unei lumi subterane, o lume a cârtiței. Ucis, ajuns în infern, El Topo renaște sub altă înfățișare, sub altă mască, formând împreună cu pitica sa un fel de cuplu donquijotesc.

Evident, se face referire și la Ku Klux Klan, la sectele religioase, una dintre ele, pe baza ochiului numit Deltamistic, instaurând domnia crimei, practicată de noii ocupanți ai deșertului mexican. Lumea lui Hieronymus Bosch este trecută prin Bunuel și Salvador Dali. Viziunea asupra istoriei însă se trage din **Intoleranța** lui Griffith. Vorbit în spaniolă și subtitrat în engleză, cu o calitate a peliculei proastă, filmul este lung (peste două ore) și greu de urmărit, datorită marii densități a simbolurilor, care creează un fel de imagine haotică, un păienjeniș în care suntem siguri că însuși regizorul s-a încurcat. Dovadă acest aforism al său: „If you are great, El Topo is a great picture. If you are limited, El Topo is limited".

Babel

Realizat în 2006, filmul mexicanului Alejandro González Iñárritu, **Babel**, a fost încununat cu zeci de premii internaționale, inclusiv premiul pentru cea mai bună regie la Cannes. Titlul sugerează într-un fel Biblioteca lui Borges, căci prezintă o imagine labirintică a unor întâmplări care se petrec în diferite colțuri ale lumii, dovedindu-se până la urmă a avea

Scanned with CamScanner

legătură între ele. Alvin Toffler spunea că trăim într-un sat planetar şi dacă într-un colţ al pământului se întâmplă ceva, se repercutează asupra întregului. Nimic din ceea ce se întâmplă nu este la voia hazardului. Tot ce se întâmplă în film pare absolut întâmplător, disparat, fără legătură, fără sens, absurd, ca o săritură de montaj, dar la sfârşit totul se leagă într-o poveste unitară. Perspectiva e aceea a unui ochi cosmic, care vede de sus ceea ce nu vedem noi de jos, făcând legături pe care ni le revelează treptat, spre uimirea noastră.

Un om merge prin deşert, ajunge la o casă, bate, i se deschide, scoate dintr-o traistă o armă de vânătoare, i-o vinde gazdei, care avea nevoie de ea ca să împuşte şacalii ce atacau oile, dar într-o zi cei doi băieţi ai lui se joacă cu puşca, vrând să vadă, aşa cum le-a spus cel care le-a vândut-o, că trage până la 3 km. Unul din copii, de pe creasta muntelui, unde se aflau, trage într-un autocar cu turişti care se zărea pe şoseaua şerpuitoare. După puţin timp, autocarul se opreşte. Glonţul a pătruns prin geam şi a intrat într-o turistă americană, e Susan (Cate Blanchett), care călătorea cu soţul ei, Richard (Brad Pitt), lăsându-şi acasă cei doi copii, Debbie şi Mike, cu bona lor, Amelia (Adriana Barraza), o mexicană, care îi creştea de când s-au născut. Puţin mai înainte, Richard îi telefonase să aibă grijă de copii, dar chiar în acea zi, fiul Ameliei se căsătorea şi trebuia să se ducă la nunta lui. Negăsind pe nimeni care să stea cu copiii, îi ia cu ea în Mexic. Între timp, Richard caută o soluţie, ajunge într-un sat marocan, fără nici un doctor, decât un veterinar, alertează poliţia, întâmplarea e mediatizată, intervine guvernul SUA, relaţiile politice cu Marocul se înfierbântă. Nu se găseşte nici o ambulanţă, ambasada SUA va trimite un helicopter. În acest timp, în Tokio ni se prezintă povestea unei tinere surdo-mute, Chieko (Rinko Kikuchi), al cărei tată, Yasujuro (Kôji Yakusho), trăieşte tragedia sinuciderii soţiei sale, iar fata lui caută cu disperare să se dăruiască unui bărbat, umblând fără desuuri. În paralel, vedem nunta fiului Ameliei, eforturile lui Richard de a o salva pe Susan şi ancheta poliţiei marocane care vrea să-i descopere pe teroriştii care au tras în autocar, aşa cum sună comunicatele TV. Tânăra japoneză se va îndrăgosti de un poliţist care venise să-l chestioneze pe tatăl ei în legătură cu o armă de vânătoare, marca cutare, înregistrată cu numărul cutare, cu care cineva în Maroc împuşcase o turistă americană. Aşa aflăm că japonezul îi dăruise arma ghidului său, care îl însoţise la o partidă de vânătoare în Maroc. O

Scanned with CamScanner

cauză generoasă, un dar de recunoştinţă, şi ce efect colosal, ce consecinţe tragice! Care se dublează cu nenorocirea Ameliei, care, venind în SUA de la nuntă, e implicată fără voie, împreună cu copiii, într-o aventură periculoasă: fiindcă băuse, şoferul, care e nepotul ei, Santiago (Gael Garcia Bernal), fuge de la vamă, e urmărit de poliţie, îi lasă în deşert pe Amelia şi copii, în plină noapte, apoi ea, a doua zi, ducându-se după ajutor, se rătăceşte şi îi pierde pe copii, uită unde i-a lăsat în deşert. Poliţia o va aresta şi expulza din SUA, unde trăia de 16 ani ilegal, iar copiii vor fi recuperaţi de poliţie. E mult suspans în acest lanţ de întâmplări nefaste pornind de la o cauză nobilă, mama care se duce la nunta fiului ei, dar făcând prostia, cum recunoaşte chiar ea, să-i ia şi pe copiii pe care îi îngrijea. Toate întâmplările par rupte din realitate, au o desfăşurare logică, realistă, conturând imaginea unui babilon sui-generis.

Modelul acestui film este **Intoleranţă** (1916) a lui Griffith, care a inventat suspansul, montând în paralel fapte ale omenirii, din patru epoci istorice. Şi în **Babel** avem patru întâmplări de bază: în nisipurile îndepărtate din deşertul marocan se aude un foc de armă ce generează un lanţ de evenimente care va lega lupta frenetică a unui cuplu de turişti americani pentru supravieţuire, doi băieţi marocani implicaţi într-o crimă accidentală, o bonă ce trece ilegal în Mexic cu doi copii americani şi o rebelă adolescentă japoneză surdă, al cărei tată e căutat de poliţie în Tokyo. Separaţi de culturi ce se ciocnesc între ele, fiecare dintre cele patru grupuri disparate de oameni se îndreaptă cu iuţeală spre un destin comun de izolare şi suferinţă. Fenomenal este felul cum regizorul leagă acest lanţ de evenimente prin care trec cele patru familii în ţări diferite din lume. Legaţi de împrejurări, dar separaţi de continente, cultură, limbă, fiecare personaj descoperă că familia e cea care-ţi oferă până la urmă mângâiere. Pe parcursul a numai câteva zile, vedem o înfruntare colectivă, fiecare personaj implicat dând senzaţia ameţitoare de a fi complet pierdut. Toţi par pierduţi în deşert, pierduţi pentru lume, pierduţi pentru ei – în timp ce sunt împinşi până la cele mai îndepărtate limite de confuzie şi teamă, cât şi până la cele mai profunde sentimente de apropiere şi dragoste.

Filmat pe trei continente şi în patru limbi – care acoperă atât latura personală, cât şi cea politică explozivă –, aclamatul regizor Alejandro González Iñárritu, cunoscut cu filmele **21 de grame**, **Amores Perros**, explorează cu un realism cutremurător natura barierelor care par să

Scanned with CamScanner

separe omenirea. În acest fel, el sugerează anticul concept al Turnului Babel şi pune sub semnul întrebării implicaţiile din ziua de azi: identităţi confundate, neînţelegeri şi şanse ratate de comunicare care, deşi deseori nevăzute, ne conduc în viaţa contemporană. Alături de vedete ca Brad Pitt, Cate Blanchett, Gael Garcia Bernal, Kôji Yakusho, Adriana Barraza şi Rinko Kikuchi, evoluează o serie de actori profesionişti şi neprofesionişti din Moroc, Tijuana şi Tokyo, care îmbogăţesc diversitatea culturală abordată în **Babel** şi întăresc legăturile şi frontierele culturale. **Babel** e o producţie Anonymous Content, o producţie Zeta Films, un film de Alejandro González Iñárritu. Produs de Jon Kilik, Steve Golin ţi Alejandro González Iñárritu, filmul e scris de Guillermo Arriaga ţi se bazează pe o idee a lui Alejandro González Iñárritu şi Guillermo Arriaga. Echipa din spatele camerei îi include pe nominalizatul la Oscar pentru imagine Rodrigo Prieto (**Brokeback Mountain**), scenografa laureată cu Oscar Brigitte Broch (**Moulin Rouge**), operatorul de montaj laureat cu Oscar Stephen Mirrione (**Traffic**) şi compozitorul câştigător al Oscarului Gustavo Santaolalla (**Brokeback Mountain**).

Întâmplări neverosimile

Ca de pe altă planetă, fiindcă ne vorbeşte despre altfel de oameni, este filmul mexican **Parpados azules/ Pleoape albastre** (2007), în regia lui Ernesto Contreras, care este o poveste ciudată scrisă de Carlos Contrares, care coincide probabil cu numele unui faimos driver mexican. După cum alt link ni-l prezintă ca un faimos boxer. Desigur, este vorba de o coincidenţă de nume, fiindcă scenaristul se dovedeşte un condei de excepţie. Filmul are mai multe straturi de ambiguitate.

În primul rând întâmplările par un fel de amintiri ale unei bătrâne foarte originale, Lulita (Ana Ofelia Murguia), care creşte canari, papagali şi alte păsări, cărora, în final, le dă drumul, poruncind femeii care o îngrijeşte să le elibereze din colivii. Acest fapt pare un simbol al intrigii de bază, care este o ciudată poveste de dragoste între doi tineri trecuţi de prima tinereţe, Marina (Cecilia Suárez) şi Victor (Enrique Arreola), oameni simpli, dar foarte complicaţi tocmai pentru că reacţiile lor sunt total nefireşti, pornind de la cele mai banale lucruri şi până la un sărut sau un act sexual. Se verifică astfel maxima lui Brâncuşi, care spunea că „simplitatea este prin ea însăşi o complexitate". Marina lucrează la o

Scanned with CamScanner

întreprindere de curățat haine și lenjerie, un fel de „Nufărul", unde directoare este Lulita, cea care ne povestește cum Marina, la o competiție a întreprinderii, câștigă o vacanță în doi într-o stațiune de vis, Salamandra. Biletul norocos este scos dintr-o cutie chiar de către unul dintre canarii pe care îi crește Lulita.

Și așa intrăm în povestea Marinei, o „fată bătrână", așa cum îi spune sora ei, Lola (Laura de Ita). Cum e singură și fără un prieten, o invită pe sora ei să o însoțească în această excursie. Lola e de acord, dar, într-un moment de sinceritate, îi spune cât de șubredă e căsnicia ei și că numai soluția de a merge în această călătorie cu soțul ei ar mai putea redresa situația. Deci dacă poate să-i ofere biletul să meargă numai ea și soțul ei. Iar la anul îi va plăti ea un bilet să meargă în stațiunea aceea de vis. Dar Marina îi explică faptul că biletul era netransferabil. Așa i s-a precizat de la agenție. Din nou în derută, Marina nu știe ce să facă până într-o zi când, din întâmplare, o abordează un bărbat, Victor, care îi spune că au fost colegi de școală. Ea nu-și amintește, deși el îi pomenește multe nume de colegi pe care i-au avut. Se despart, schimbându-și adresele. Dându-și seama că nu are cu cine să meargă în călătorie, Marina îi telefonează lui Victor și îi face invitația, după ce îl caută la servici o zi întreagă, fiindcă nimeni nu auzise de el, de acest om șters, care lucra într-un subsol la un copiator de acte. Victor acceptă fericit invitația și, până la data plecării, cei doi se întâlnesc, merg la o cafenea scumpă, deși el nu prea are bani cu ce să plătească o infimă consumație, și e un eveniment când cumpără un bilet la film, filmul impulsionându-le relația, fiindcă încep să imite ceea ce fac eroii, ajungând astfel să facă chiar și dragoste!

Dar toate aceste întâmplări se derulează într-un mod cu totul neverosimil. Înainte de toate că Victor și Marina nu au ce-și spune, vorbele lor sunt stereotip, la fiecare întâlnire repetă ce-au mai spus și data trecută, totul e ca un chin pentru aceste ființe, e un chin să vorbească, să meargă la dans, să vadă un film de dragoste, a cărui acțiune apoi o imită, să facă sex ca niște extratereștrii. Totul e chinuit, petrecut într-o lentoare enervantă, la limita răbdării. Actorii joacă magistral această stare a așteptării, a trăirii nimicului, frizând absurdul. Mai mult, în ziua plecării în călătorie, Marina nu vine la întâlnire, dar dintr-o vedere aflăm că s-a dus singură și regretă că nu e și Victor cu ea, anunțându-l însă când se reîntoarce. La ora sosirii, Victor o așteaptă la gară și o ia cu mașina sa veche, demodată, care se

Scanned with CamScanner

dovedeşte foarte bună pe vremea ploioasă care e afară. Dar într-un pasaj subteran, inundat de apă, are o pană de motor. El explică că e din cauza apei. Cei doi se află în maşină, în mijlocul unei bălţoace şi în acest moment Victor o cere pe Marina în căsătorie, iar ea acceptă. Evident, amândoi speră că maşina va porni şi că vor ieşi din apă şi tunel. Un final mai mult decât simbolic.

Toată această poveste este realizată pe un ton foarte amar, străbătut însă de un fin umor, ca un zâmbet superior, care vrea să ne spună că pe acest pământ e posibil să existe şi astfel de oameni, ce par prostănaci, pentru care ignoranţa este o stare de a fi.

Zilele Filmului Hispanic a continuat cu o serie de şapte filme spaniole. Vezi Lecţia spaniolă.

Scanned with CamScanner

Lecția musulmană

Specific vs. multinațional

Dacă vrem să ne respecte alții, trebuie să învățăm să ne respectăm pe noi înşine. Nu numai cu imagini luate pe uşa de din dos vom putea reprezenta cultura română în lume. Nu premiile şi laurii trebuie să ne încânte, ci valoarea reală a operelor. Premiile sunt de conjunctură, trecătoare, dovadă că sunt scriitori care au refuzat şi premiul Nobel, acuzând caracterul politic al jurizării, pe când valorile sunt eterne. Premiile se obțin cu linguşeli şi cu ploconeli, pe când valoarea e de la Dumnezeu. Mă ajută în demonstrația mea filmele prezentate în FFE, reprezentând 21 de țări europene, care pledează pentru identitate națională, pe integrare sau europenizare, da, dar nu în detrimentul specificului național. E oare întâmplător că această idee o regăsim în chiar filmul **Un sărut tandru**, care a fost prezentat în spectacolul de gală?!

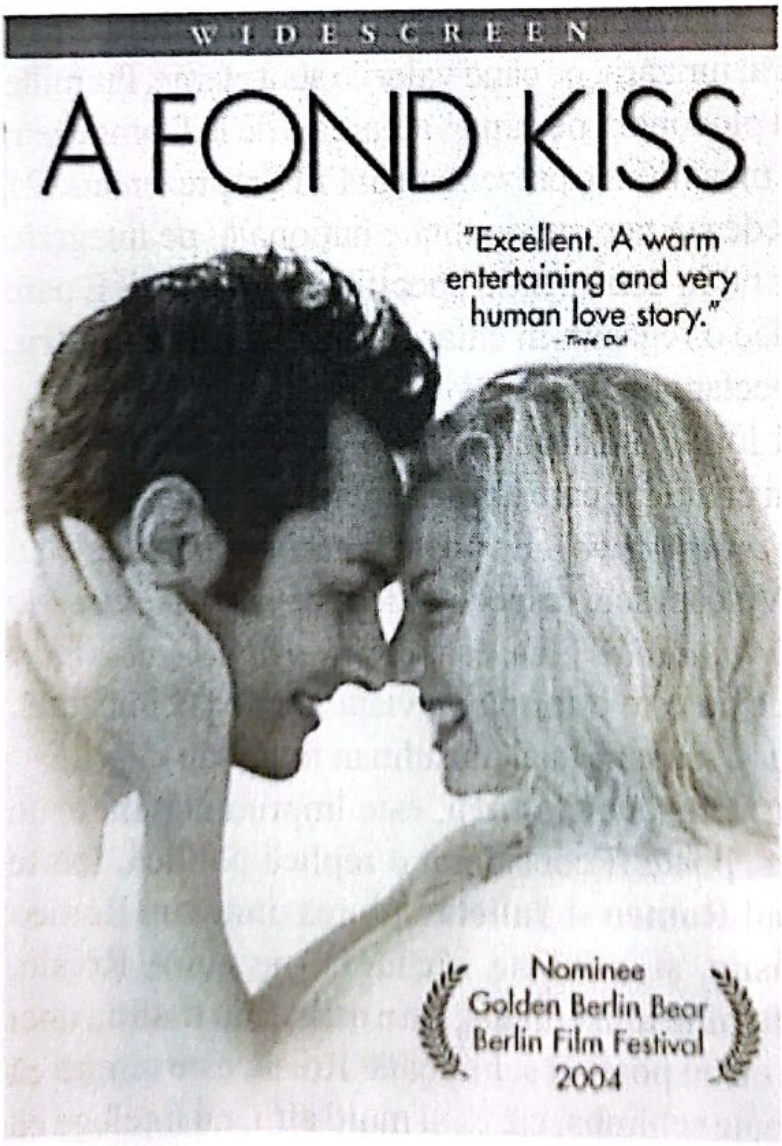
Mai mult, în filmul lui Ken Loach, o coproducție multinațională, regăsim Ideea conținută în citatul pe care l-am dat mai sus din Petre Țuțea, care se considera „*român prin vocație*". Ea poate fi găsită şi în operele lui Nae Ionescu sau Mircea Vulcănescu, respectiv ideea că „*românitatea e o caracteristică spirituală imuabilă*". Ea este „*inalterabilă, nu o poți schimba*". Aşa cum ortodoxia este o formă de viață religioasă imuabilă. Este Predania. Acest lucru i-l şi spune tatăl musulman fiului său rătăcit.

Filmul, al cărui titlu, **Un sărut tandru**, este împrumutat dintr-un poem al lui Robert Burns, poate fi considerat o replică politică, foarte actuală, la shakespearianul **Romeo şi Julieta**. Iubirea dintre un Romeo pakistanez, pe nume Casim, şi o Julieta irlandeză, pe nume Roisin, periclitează şi distruge o familie musulmană, care trăieşte în tradiția unei vieți religioase imuabile, ce nu poate fi schimbată. Roisin este uimită că familia lui Casim nu se poate schimba, ea, ca şi mulți alții, nu înțelege că

Scanned with CamScanner

valorile morale şi spirituale ale unui popor sunt imuabile. Părinţii lui Casim sunt musulmani tradiţionalişti şi vor să-şi căsătorească fiul, conform tradiţiei, cu frumoasa lui verişoară Jasmine, numai că el s-a îndrăgostit orbeşte, la prima vedere, de profesoara catolică Roisin. Când relaţia lor este descoperită, izbucneşte scandalul în ambele comunităţi, atât familia lui Casim, cât şi preotul lui Roisin dovedindu-şi fanatismul religios şi totala inflexibilitate faţă de iubirea celor doi.

Evident, Ken Loach atinge o problemă politică şi socială foarte actuală, existentă în toate ţările europene, dominate de rasism, intoleranţă, prejudecăţi religioase şi culturale, care se manifestă mai mult sau mai puţin făţiş. **Un sărut tandru** este considerat cel mai bun film al Uniunii Europene, fiind încununat cu zeci de premii, printre care şi un premiu al Juriului Ecumenic. Tema este cu adevărat ecumenică, universală, deşi valoarea artistică a filmului este îndoielnică. Aici a contat comanda ideologică, nu arta filmului, deşi s-a contat pe un regizor care are în spate o carieră cinematografică impresionantă. Mesajul este cel care a prevalat aici. Dragostea poate învinge intoleranţa religioasă? Astfel de idei trebuie să abordeze şi cineaştii noştri dacă vor să fie europeni. Cum să pătrunzi în lume cu filme urinare, de underground, cu miliarde risipite pe poveşti insipide, care rulează cu sala goală? Filmul lui Loach a obţinut şi premiul publicului spaniol. Spectatorii sunt sensibili la astfel de drame romantice, existente în fiecare ţară.



Scanned with CamScanner

Este impresionantă lupta cu care familia musulmană își apără credința, ca și frământările lui Casim, care oscilează între iubirea pentru Roisin și iubirea pentru familia sa și tradițiile ei. Mi-e greu să cred că o Europă poate fi cu adevărat unită dacă ucide tradițiile naționale, dacă pentru a-și atinge scopul înalt jertfește rădăcinile! Unitatea ei nu se poate înfăptui pe cadavrul particularităților și al diversității naționale!

*

O astfel de idee există și în filmul **Cu capul înainte** (2004). Problema minorităților este fundamentală pentru Europa, mai ales în cazul țărilor dezvoltate. Într-un fel, Germania, care a plătit cu vârf și îndesat costurile integrării esticilor germani, este confruntată cu o situație și mai grea: ea este „ocupată" în prezent de turci, care și-au făcut din țara de adopție un pașalâc ca infrastructură. Nemții sunt speriați de acest „ocupant", ca și de populația rusă, de altfel. Așa cum alte popoare sunt speriate de „ocupantul" chinez. Popoarele Europei se confruntă cu astfel de noi aliaje. Americanii le-au luat-o tuturor înainte, pentru că SUA este o țară multinațională din naștere. E greu de crezut că în Germania sau Franța pot coexista nu 2000 de culte religioase câte există în America, dar măcar 200! O Europă unită înseamnă o Europă multinațională sau o Europă cu națiuni multiminoritare? Nu Europa este o unitate de state, ci fiecare stat este un conglomerat de popoare. Fiecare țară dezvoltată din Europa se confruntă cu o problemă care privește Europa însăși, fiind ca un ciob din oglinda întreagă. Fiecare țară europeană devine o mică Europă, însăși România a devenit un conglomerat de minorități, cel puțin acest lucru se vede cu ochiul liber în București. Iar costurile integrării pe care trebuie să le suporte România include și aceste costuri ale minorităților (vezi cazul ziariștilor răpiți, care a scos la lumină că și în România există o problemă arabă sau musulmană!).

Fenomenul poate fi extrapolat și la lumea filmului. Această artă, care a fost cea mai importantă pentru leniniști, își trăiește o nouă vârstă, devenind esențială pentru Uniunea Europeană. Filmul devine prima limbă de comunicare dintre popoarele Uniunii. Aici trebuie să introducem o nuanță, să distingem între filmul ca instrument de comunicare a mesajelor Uniunii și filmul ca artă. Niciodată un cineast german, să zicem, nu va putea să concureze filmul unui cineast rus. Și este cunoscut cazul filmului **Crucișătorul Potiomkin** al lui Serghei Eisenstein al cărui succes artistic și de public l-a făcut pe Goebbles să ceară cinematografului german să facă un echivalent, ceea ce nu s-a putut! Și o dovedește în FFE filmul italian

Scanned with CamScanner

Aminteşte-ţi de mine, care este italian sută la sută. Nici cel mai mare regizor din lume nu ar putea face mai bine un film despre particularităţile greceşti, să spunem, aşa cum o fac Cacoyannis sau Angeloupulos!

Filmul european nu cred că poate exista decât ca film naţional. Una este un film pe teme multinaţionale făcut cu un mesaj european, ca **Un sărut tandru**, şi cu totul altceva este un film cu specific naţional, care nu poate fi făcut decât de cineaştii ţării respective. Nu poţi simţi din exterior ceea ce simte cineva din interior. Altfel spus, filmul european este fie un rezultat al colaborării mai multor cinematografii, respectiv coproducţia, având un scop politic sau comercial, fie o operă naţională sau popular-naţională, care are mai multă şansă de a se apropia de estetic. Parafrazând o mai veche expresie a lui Chiarini, aş spune că cinematograful european este industrie, iar filmul naţional este artă. Desigur, trebuie să ţinem seama că nu mai suntem în Europa de acum 50 de ani, că lumea a evoluat, am intrat într-o nouă civilizaţie, având un alt limbaj, prin urmare şi specificul naţional a căpătat noi conotaţii, nu mai este pur, el suferă influenţe, este la confluenţa dintre specificul local şi cel multinaţional sau european, fiindcă şi problemele naţionale s-au europenizat. E vorba deci de o interferenţă dintre cele două limbaje, cel naţional şi cel multinaţional.

Problema a rezolvat-o excelent regizorul turc Fatih Akin, în coproducţia germano-turcă **Cu capul înainte**, în care problema germanilor se identifică sau include şi problema turcilor. Eroul filmului este Cahit, un german de origine turcă, ajuns, după moartea soţiei sale, dependent de cocaină şi alcool. E un vagabond care trăieşte pe lângă un club de rock din Hamburg, strângând pahare. Într-o noapte, disperat, intră cu maşina într-un zid, dar supravieţuieşte. Viaţa i se schimbă însă atunci când o întâlneşte pe Sibel, o fată care încercase să se sinucidă ca să scape de presiunile unor părinţi tradiţionalişti, turci şi ei, cu o concepţie rigidă, intoleranţi ca şi părinţii lui Casim, eroul din **Un sărut tandru**. La rugămintea fetei, Cahit acceptă o căsătorie formală, dar după o vreme, între cei doi se leagă o dragoste complicată. Sibel duce o viaţă independentă până când, din gelozie, Cahit îl ucide pe unul din amanţii ei. Ajunge astfel la puşcărie, dar Sibel îi mărturiseşte că-l va aştepta. Numai că firea ei liberă o duce în Turcia, la sora sa, unde, după ce supravieţuieşte unei încăierări cu o bandă de turci, se va căsători şi va

Scanned with CamScanner

avea un copil. Ieşit din puşcărie, Cahit o caută, îi cere să vină cu el în satul său natal, dar ea nu mai vine la întâlnirea plănuită.

Această dramă romantică, foarte sofisticată, convinge prin personajele ei credibile, prin cunoaşterea din interior a particularităţilor specifice comunităţii turceşti, care refuză să se integreze în viaţa poporului de adopţie, trăind izolat, într-o independenţă relativă. Sentimentul este că asistăm la o nouă realitate, a unei Germanii turcite. E greu de crezut că nemţii privesc cu ochi buni această nouă „identitate", deşi filmul a primit mai multe premii în Germania, inclusiv premiul FRIPESCI şi Ursul de Aur la Berlin, apoi alte premii în Spania, în Danemarca, în Turcia, în Macedonia, premiul sindicatului italian al criticilor, premiile Academiei europene de film, iar regizorul şi actorii principali, Birol Unel şi Siebel Kekilli, premiile filmului european. Desigur, aici trebuie văzut cum elementul etnic turcesc s-a calchiat peste cel german, deşii turcii au venit în Germania cu religia şi tradiţia lor, conservându-şi-le cu intoleranţă. Comunitatea lor pare stat în stat, ceea ce ridică mari întrebări asupra identităţii naţionale. Un popor naţionalist ca germanii vor accepta cu greu „costurile" integrării unor popoare ca turcii, bulgarii sau românii, fiindcă ştiu ce-i aşteaptă şi imaginea pe care ne-o oferă filmul **Cu capul înainte** este alarmantă!

Dezrădăcinaţii

O formidabilă dramă, cu accente rebreniene, am spune noi, căci este o dramă a pământului, dezvoltă filmul turcesc **Babam Ve Oglum/ Tatăl meu şi fiul meu** (2005), al tânărului regizor Cagan Irmak. E drama tuturor dezrădăcinaţilor, care nu-şi mai găsesc limanul.

Sadik (Fikret Kuskan) a plecat din satul natal, hotărând să-şi aleagă alt destin decât cel pe care i l-ar fi dorit tatăl său, Huseyin (Cetin Tekindor), acela de a absolvi agronomia şi a rămâne la ferma lui. În anii tulburi ai rebeliunii militare din 1970, ca student, apoi ca ziarist de stânga, Sadik se implică în politică, este arestat şi condamnat. Tatăl său îl reneagă cu totul. După ce îşi săvârşeşte pedeapsa, Sadik se căsătoreşte, dar soţia moare la naşterea lui Deniz, primul lor copil. După o lungă perioadă de necazuri şi greutăţi, Sadik se întoarce în satul natal, împreună cu Deniz (Ege Tanman), aflat la vârsta şcolii. Aici reînnoadă cu greu relaţiile cu tatăl său, dat reuşeşte, mai ales prin intermediul lui Deniz, de care Huseyin

Scanned with CamScanner

se ataşează total, ca şi toată numeroasa lui familie, de altfel, care îl adoră pentru imaginaţia lui surprinzătoare, prin care regizorul realizează un film paralel, un film mitologic, fantastic sau SF, în funcţie de relaţiile pe care le stabileşte Deniz între lumea reală şi cea imaginară, hrănită din cărţile şi filmele pe care le ştia. Sadik se reîntâlneşte cu vechii prieteni din sat, cu vechea lui iubire, totul pare să reintre în normal.

Dar tot acest univers patriarhal fericit, copleşitor prin autenticitatea trăirilor, de parcă actorii ar fi ţărani reali, se năruieşte când Sadik, care nu mai avea un plămân în urma torturilor din puşcărie, are o criză şi este internat în spital, ca la puţin timp să moară. Scena când tatăl lui opreşte cortegiul mortuar, deschizând braţele şi spunând „de ce nu l-am oprit pe fiul meu acum 15 să plece de aici?!", pare ruptă dintr-o tragedie greacă.

De altfel, laitmotivul filmului este legat de ideea dezrădăcinării, dacă e bine să plece tinerii din locul natal sau nu. E o meditaţie asupra satului planetar, a destinului global, care are un sens clar, acela de absorbire de către civilizaţie a satului, a rădăcinilor, dar întrebarea rămâne: E bine? Şi Nikita Mihalkov spunea că „civilizaţia a luat-o cu mult înaintea umanismului". Nimeni nu ştie ce e de făcut în faţa tăvălugului istoriei. Iar Cagan Irmak oferă totuşi un final utopic, dat fiind că îl face pe Deniz, cu ajutorul unui aparat de filmat, pe care i-l dăruieşte Huseyin, să-l învie pe tatăl său, care îi explică însă şi-l face să înţeleagă că atunci când va creşte, va realiza adevărata dimensiune a lucrurilor.

Scanned with CamScanner

Lecția nord-coreeană

Masochism la Fest'Asia

Suprema dovadă a absurdității acestui Fest' Asia (vezi Lecția asiatică), a imaturității organizatorilor, este prezentarea filmului **A Schoolgirl's Diary/ Jurnalul unei şcolărițe** (2006), despre care directorul festivalului, Laurențiu Brătan, ne-a spus că e „singura peliculă din Coreea de Nord difuzată în Europa ultimilor 20 de ani" şi că ar fi marcat „evenimentul cinematografic al anului 2006 în Franța, când a fost distribuit pe marile ecrane din Hexagon". Ni s-a mai spus că „filmul reprezintă o experiență unică pentru spectatorii români de astăzi, pe care nu au voie să o rateze la unica proiecție din Bucureşti".

Să nu o rateze, cine? Toți spectatorii? La cinema Scala nu pot intra decât 800 şi jumătate din sală era goală! Apoi depinde pentru ce fel de spectatori. Pentru generația mea, acest film este departe de a fi o „experiență unică", fiindcă seamănă ca două picături cu filmele noastre socialiste, adică e plin de clişeele cunoscute, implicit serbări festive şi cântece închinate conducătorului iubit, Kim Jong Il. Nici pentru spectatorii mai tineri din sală nu a fost o surpriză, fiindcă ei s-au distrat copios, deci aveau habar despre ce fel de realitate este vorba. Oare aşa s-or fi distrat şi spectatorii francezi?! Mă îndoiesc. Mai degrabă francezii l-au luat şi distribuit ca pe o curiozitate. Nu e cazul la noi, care suntem saturați cu astfel de filme, chiar şi azi, când unele posturi, ca B1 TV, le oferă constant.

Ce rost a avut atunci selecția şi proiecția acestui film comunist, pregătită de un tam-tam mediatic, ca şi cum s-ar fi întâmplat o minune, ca şi cum am fost invitați să vedem o pradă de război. Evenimentul chiar că a semănat cu o veche practică barbară, când tribul învingător îşi umilea dușmanii, plimbându-i pe cei capturați în cuşti sau lanțuri,

Scanned with CamScanner

spre batjocura mulțimii! Și cine sunt învingătorii? Alde Băsescu și Brătanii sălbăticiți sau sistemul capitalist? Adică sala se amuza de viața nenorocită pe care o duc nordcoreenii, de schematismul unei povești în care o familie dintr-un sat modest se sacrifică pentru un tată, om de știință, cercetător, plecat într-o uzină din Phenian, unde încearcă să pună în practică ideea sa de a urmări procesul de producție de pe computer. O temă demnă de orice școală de film, de orice studiu academic. Evident, felul cum e povestit, replicile, relațiile dintre personaje suferă de edulcorare, ca filmele noastre șantieriste în care se cântau victoriile socialiste. Lucruri arhicunoscute.

Prin urmare, ni s-a adus o „pradă de război" să ne reamintim cum era sub dictatură și să râdem de ea. Să o batjocorim. Un fel de sado-maso-blues. Dar râde ciur de oală spartă. Și ce vreți dovadă mai clară decât faptul că organizatorii au anunțat că acest festival e făcut cu banii lor din buzunar. Cu ce e mai bună situația de azi din România decât cea din filmul lui Jang In-hak? Ba e mai de plâns. Lăsând calapodul tipic filmului comunist deoparte, analizată din puncte de vedere politic și social, soarta românilor e cu mult mai gravă. Eroina filmului, Suryeon, o școlăriță care povestește viața familiei ei și raporturile cu tatăl său, are un vis, să ajungă să locuiască într-un apartament la bloc. Și în final visul i se va împlini. Ca și alte visuri. Sora ei ajunge mare fotbalistă, ea ajunge studentă, mama e o bună traducătoare, iar tatălui ei îi reușește invenția. Totul e încărcat de energie pozitivă. Mai mult, față de toate filmele asiatice din festival, analizate anterior, acest film hulit este singurul din selecție unde întâlnim și momente de adevăr, elemente de viață autentică, așa cum este ea, nordcoreeană. Viața intimă a familiei, scenele petrecute în casa de la țară, sunt curate. Plus că tot filmul este străbătut de la un capăt la altul de o moralitate absolută. Nu există nici o faptă reprobabilă, iar când ea apare, așa cum se întâmplă când Suryeon e jignită de o colegă, este sancționată printr-o faptă eroică. Adică combatantele fac un concurs de alergări în curtea școlii, câștigă eroina și o „pedepsește" pe colega ei cerându-i să nu mai spună prostii! Filmul are multe astfel de rezolvări naive. Pe de altă parte, asta e viața nord-coreenilor, așa și-au ales ei să trăiască, de ce să râd de un popor care a optat pentru un anumit mod de viață? Nimic nu ne îndreptățește să judecăm de pe o poziție de superioritate poporul nordcoreean, când noi suntem în găleată, când libertatea ne costă demnitatea și lipsa de identitate. Cu ce suntem noi mai presus decât ei, cu

Scanned with CamScanner

corupția și injustiția fără limite? Cu hoția fără margini? Și cu ce sunt mai presus filmele sudcoreene sau din Hong Kong care ne prezintă o realitate morbidă, schizofrenică și mafiotă bazată numai pe crimă, violență, sex, șantaj, demență? Filmul cu școlărița este tot atât de penibil și de prost realizat tehnic ca și faimoasa trilogie **Ochiul** a fraților Pang! Iar în plan tematic nu este o mare diferență față de filmul **Amintiri din Epoca de Aur** al lui Mungiu, care se inspiră dintr-o realitate asemănătoare, deși o tratează diferit. Dar din perspectivă absolută, nu e nici o diferență între cei care ling și cei care scuipă un sistem. Și-apoi, omenirea încă nu și-a găsit o formă ideală de organizare. Nu poți spune că sistemul capitalist e superior civilizației antice – și e suficient să vă duceți la Efes, să vedeți cum trăiau romanii –, sau să pariați că sistemul hughenot sau fanariot erau mai proaste decât cel marxist. Planeta e în căutarea acestei soluții ideale și orice încercare nu trebuie ignorată.

Scanned with CamScanner

Lecția olandeză

Soluția comică

Soluția olandeză e simplă: comedia. **De dragul dragostei**, care sună minunat și în engleză **Love to Love**, este un film de debut semnat de tânărul scenarist și regizor Pim van Hoeve (n. 1967), prezent în carne și oase la Festivalul Filmului European și care, la conferința de presă, și-a etalat o fire veselă, năstrușnică, așa cum este și povestea filmului său: Anna (Miryanna van Reeden), o fată dezamăgită de bărbați de când iubitul ei s-a decis să se întoarcă la soție, hotărăște să nu se mai îndrăgostească decât dacă va întâlni bărbatul ideal. Și îl întâlnește în persoana a... doi bărbați, un constructor și un muzician, o realitate duală, cu însușiri complementare: unul o satisface fizic, iar celălalt spiritual, unul e mușchiulos („buldozerul"), celălalt nu are nici păr pe piept, unul e cu picioarele pe pământ, celălalt e un sentimental, un visător. Ca în final Pim van Hoeve să imagineze că există un loc pe planetă, undeva, pe o insulă îndepărtată, care admite căsătoria femeii cu mai mulți bărbați. Așa că Anna se căsătorește cu amândoi, mai ales că amândoi sunt de acord să se căsătorească cu ea, răpind-o chiar din timpul cununiei cu fostul ei iubit („jigodia de Direk"), care, pentru ea, divorțase.

Avem situația răsturnată a haremului. De ce numai bărbaților să li se admită să trăiască cu mai multe femei și nu și viceversa? Comedia e presărată cu tot felul de situații comice, în maniera qui-pro-quo-ului. Până la a-și dezvălui, când nu mai are scăpare, adevărata identitate, Anna se dedublează, apărând când cu ochelari, când fără, ca să-i deruteze pe cei doi bărbați, Rob (Chris Zegers) și Sander (Romijn Conen), care, întâmplător, locuiesc în aceeași cameră și-și mărturisesc unul altuia sentimentele față de iubita lor, pe care o cred diferită. Substituirea, acumularea progresivă, repetiția, evoluția inversă, interferența cu

Scanned with CamScanner

distanțarea, prin insertul unor nuduri caracteristice, prezentate cu subtitluri vesele, produc un comic de bună calitate, spiritual, ca atare primit de tinerii spectatori care au umplut sala „Studio" până la refuz. Una din secvențe are rădăcini și în istoria filmului: Sander, care e pianist, dă un concert interpretând studiul al 3-lea după Paganini al lui Franz Liszt, celebrul **La campanella,** la dorința Annei, care îi mai cere ca în timpul executării lucrării să se gândească la ea. Sunetele provoacă în imaginația celor doi îndrăgostiți, el fiind pe scenă, iar ea într-o lojă, scene comice de amor.

E o secvență antologică, parcă ar fi o replică peste timp la filmul rusesc **Brățara de granate** (1964) al lui Abram Room, după povestirea lui Aleksandr Kuprin, a cărei temă este tot „dragostea prin muzică": un funcționar umil iubește în taină o femeie din înalta societate rusă și nu are „contact" cu ea decât prin muzică. Muzica, de la concertele pe care le frecventează amândoi, devine un liant al iubirii platonice. Sigur, această legătură sufletească devine în filmul lui Pim van Hoeve una comic-sexuală, imaginația erotică a celor doi îndrăgostiți fiind una patetic-carnală și chiar coșmărească, așa cum este și scena când Anna se trezește de două ori din vis: o dată îi vede pe cei doi iubiți lângă ea în pat, iar a doua oară se trezește singură. Sunt multe gaguri ingenioase în film, cum este și secvența bătăii din restaurant, aluzie la bătăile cu frișcă din comedia mută, dintre Rob și Sander când află că iubesc aceeași femeie! O defulare, care se termină cu o împăcare cu deznodământ fericit, dacă poligamia se poate numi fericire.

Să nu uităm însă că ne aflăm pe tărâmul comediei și al parodiei, al parodierii, cum ne mărturisea Pim van Hoeve la conferința de presă, a saturației privind abuzurile sexuale din Olanda și nu numai. **De dragul dragostei** atinge performanța să se vorbească despre sex, ba chiar să fie expuse și organele genitale, cum face Anna, care are tocmai un asemenea job, fără nici o urmă de vulgaritate. Este o lecție pentru „generația FucK You" de felul cum poți prezenta obscenul fără nici un efect de obscenitate, fără să provoci reacții lubrice. Și acest miracol anti-licențios se întâmplă datorită comediei, pentru care Pim van Hoeve are o veritabilă vocație. I-am spus că și poporul român are un dezvoltat simț al umorului, ba de multe ori, în vitrega sa istorie, a fost un antidot, ne-a ajutat să supraviețuim.

Scanned with CamScanner

Din păcate, nu prea mai avem comediografi autentici, iar regizori de comedii cinematografice, după plecarea lui Gopo şi Jean Georgescu, s-au cam rărit. Dovadă că am scris şi eu un scenariu, în care două fete gemene se îndrăgostesc de acelaşi băiat, şi de aici tot felul de încurcături, adică invers decât în filmul său, cum a remarcat Ioana Popescu. L-am conceput pentru o comedie muzicală, dar nu găsesc nici un regizor să-l facă, nimeni din cei cu care am vorbit, de la Nae Caranfil şi Bogdan Dumitrescu până la Nicolae Corjos, Zizi Bostan sau Geo Saizescu, nu s-a hotărât să treacă la treabă. Mai am şi alte proiecte pe această linie, le-am oferit şi unor case producătoare, dar nici una nu se aventurează, pe motiv că nu există nici un regizor tânăr cu experienţa comediei muzicale. S-a angajat mai deunăzi Sergiu Nicolaescu, în numele acelui răsunător succes cu Amza Pellea, **Nea Mărin miliardar**, dar deocamdată am rămas tot cu promisiunea.

Atunci Pim van Hoeve a spus că ar fi interesat el de un asemenea proiect, mai ales că şi cunoaşte două gemene studente în anul III actorie la UNATC, pe care le-a întâlnit acolo şi în clipa următoare a scos din buzunarul de la piept o carte de vizită cu imaginea gemenelor de pe albumul piesei „Jip Hop Jam" realizate în Germania. Cei prezenţi i-au spus că sunt fetele mele, componentele trupei „Indiggo". Ce mică-i lumea! S-a bucurat nespus, zicând, cu braţele deschise, că abia aşteaptă scenariul în engleză şi crede că e un proiect interesant, pe care şi l-a notat într-un carneţel aşa: „Twins musical film". O. K. Poate cu regizori străini să reuşim să revigorăm comedia românească! Soluţia olandeză poate fi salutară. Oricum, nu trebuie să neglijăm şi acest aspect al Festivalului, care ne oferă o şansă să ajungem pe poarta mare în Europa cinematografică. Doamne ajută!

Jocul de-a convenţia

Festivalul Filmului European a inclus şi câteva comedii de bună calitate, cum ar fi olandezul **Chelnerul** (2006), autor total Alex van Warmerdam, care semnează scenariul şi regia, dar deţine şi rolul principal, al unui chelner, pe nume Edgar, angajat al unui restaurant cu clienţi foarte pretenţioşi, care îi oferă lecţii de conduită, dar şi cu o viaţă conjugală de calvar, care este dublată de o relaţie extraconjugală la fel de sadică. Aşa cum sunt şi cei doi vecini ai săi, de-a dreptul nebuni.

Scanned with CamScanner

La toate aceste ciudățenii se adaugă ca personaj implicat și Herman (Mark Rietman), scenaristul, care îi scrie lui Edgar povestea vieții și el trebuie să se comporte în funcție de situații, replici sau fapte descrise, pe care uneori scenaristul le rescrie sau le lasă neterminate. Realitatea se compune din secvențele fictive, adesea fantasmagorice, care sunt scrise pe monitorul computerului. Când o pagină e plină de x-uri, pentru că scenaristul adoarme cu capul pe tasta computerului, personajul se va comporta ca atare, adică va scoate doar sunete fără nici un înțeles. Viața pare așa cum iese din computer, din paginile scenariului, este chiar montajul filmului. Dacă așa a hotărât Herman, ca viața lui Edgar să fie un adevărat calvar, așa se și întâmplă.

Până într-o zi însă, când Edgar hotărăște să intre în casa lui Herman și să-i ceară să-i rescrie povestea vieții, să-i ofere măcar o șansă, o lumină, iar scenaristul îl ascultă, se îndură de el și atunci o va crea pe Stella (Line van Wambeke), un personaj seducător de care toată lumea se va îndrăgosti, inclusiv Herman, care, după ce îi pleacă prietena, pasionată și ea de scris, intervenind adesea în desfășurarea întâmplărilor, scrie o scenă finală în care o include în viața sa pe Stella.

Evident, această manieră a intruziunii personajelor în opera autorului a practicat-o cu strălucire Luigi Pirandello, în **Șase personaje în căutarea unui autor**, iar cinematograful a preluat-o și el, în varii aplicații, ca în **Stranger Than Fiction** (2006), tradus **Mai mult decât ficțiune**, în regia lui Marc Forster, în care un personaj trăiește și în realitate și în paginile unei cărți. Expertul în literatură caută să găsească enigma legăturii dintre omul real și cel fictiv, el comportându-se așa cum a scris autorul, care aici e o autoare, specializată în povești ce se termină cu moartea eroului. Dar, de data aceasta, eroul o va determina pe scriitoare să rescrie finalul, să facă din tragedie o comedie.

În fond, filmul demonstrează că povestea, poveștile și personajele lor stau sub teroarea autorilor, sunt la discreția stărilor lor de moment, iar uneori a impulsurilor lor, așa cum Herman îl chinuie în fel și chip pe Edgar, ca în scena în care este bătut de fratele Victoriei, amanta lui, și învățat cum să se comporte cu ea.

Dar **Chelnerul** face o demonstrație și mai năstrușnică, jucându-se aproape nonconvențional de-a convenția, îmbinând elemente de dramă, horror sau SF, creând o excelentă comedie de situații convenționale, cu secvențe absolut antologice, cum este aceea de la magazinul de antichități,

Scanned with CamScanner

unde Edgar cumpără un arc cu săgeți să-și omoare vecinii. Metoda lui Pirandello capătă în film o mai mare mobilitate, căci oferă imaginației posibilitatea de a se desfășura mult mai liber și fantezist. Ceea ce la Pirandello are o desfășurare dramatică, aici ne aflăm în plină comedie fantastică.

Rondul lui Greenaway

După întâlnirea cu Nikita Mihalkov la B-EST, cred că al doilea eveniment de referință pentru cultura română, un reper memorabil, în orice caz, este prezența la București a regizorului englez Peter Greenaway. Evenimentul a fost prilejuit de Festivalul Internațional al Filmului Experimental, aflat la prima ediție. Diferența dintre cei doi mari regizori e colosală: discursul lui Mihalkov era al unui artist, al unui mare clown, cel al lui Greenaway, al unui critic, al unui fel de academician scorțos (prețiozitate asumată). Revelația este să descoperi o personalitate critică, un vorbitor incredibil, care triplează un cineast și un pictor remarcabil al Angliei. Da, nu vă vine să credeți, Peter Greenaway, un avangardist sui-generis, un novator absolut, care sparge granițele dintre arte, în carne și oase la București! A mai fost și acum câțiva ani, dar pe alte baricade, când a declarat că „românii au o cultură invizibilă". Ce dovedește acest lucru? Faptul că există mai multe Românii, cel puțin una politică, afaceristă, mafiotă, și alta culturală, spectaculoasă, plină de surprize plăcute, formidabile chiar, cum este acest festival absolut insolit, aflat al prima ediție și care, pe lângă workshop-uri și seminarii, cuprinde și o competiție internațională cu filme de calitate.

Gala de deschidere a impus o ștachetă înaltă, definind ambiția organizatorilor: filmul olandez **Rembrandt's J'Accuse** (2008), în prezența regizorului Peter Greenaway, care, la sfârșitul proiecției, s-a întreținut cu spectatorii, de pe poziția unui critic de artă, care își etalează cunoștințele. Nu era teribilul Greenaway din **The Cook, The Thief, his Wife and her Lover** (1989), era mai degrabă estetul din **The Pillow Book** (1995), cel care face o investigație în istoria artei și a filmului. Atitudinea era aceea a unui artist pus să facă o revoluție, considerând că nu știm să citim textul dintr-un tablou, nici să auzim muzica și sunetele lui! Și demonstrația ne-o face pe tabloul lui Rembrandt, **Rondul de noapte**, pe care îl consideră a patra mare minune a lumii, după **Mona Lisa**, **Cina cea de taină**, ambele ale lui Leonardo, și **Capela Sixtină**, creația lui Michelangelo, italienii

Scanned with CamScanner

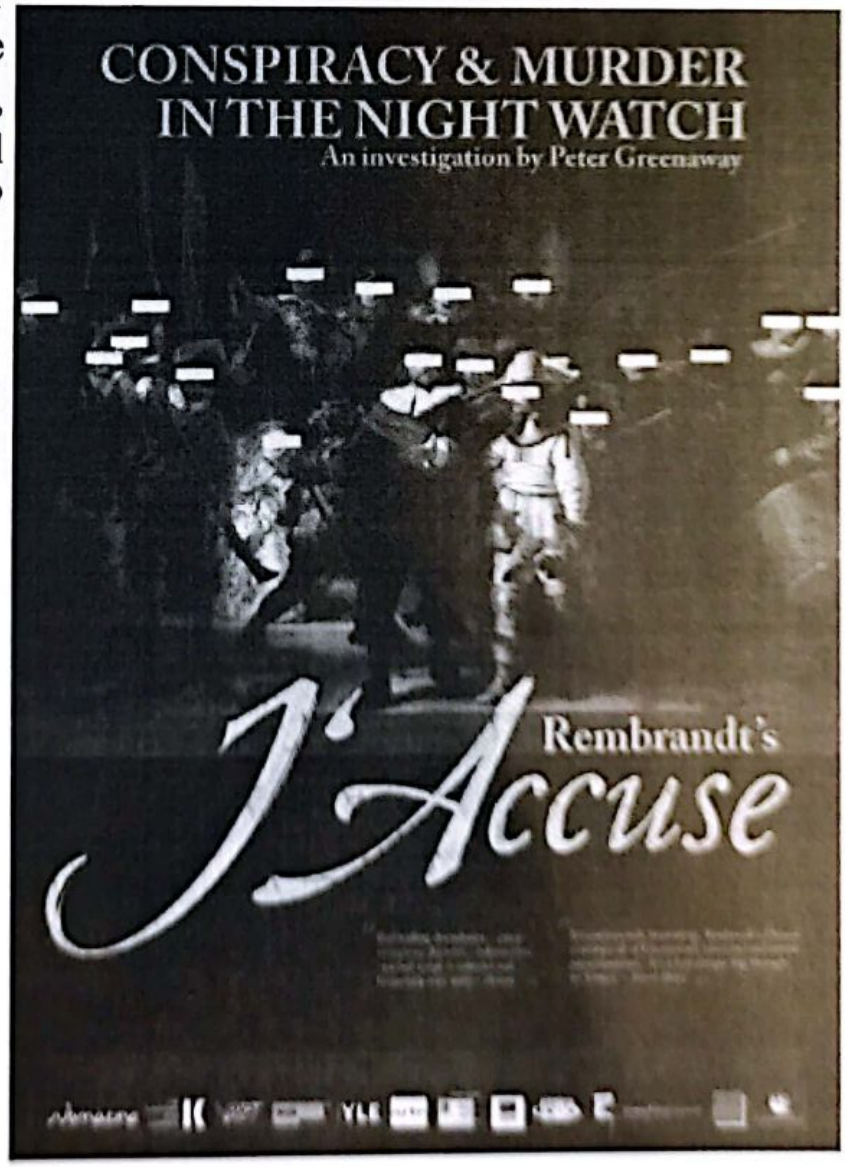
fiind suportul incontestabil al picturii universale, de la care s-au adăpat toți, inclusiv Rembrandt.

În fond, Greenaway face o lectură audio-vizuală a tabloului. Ce vede și aude el? O conspirație și o crimă. Aude focul de armă, îi identifică pe criminali, dintre cele 34 de personaje ale tabloului, identifică victima și declanșează o anchetă și un acuz, în stilul lui Zola din faimosul **J'accuse**. El aduce dovezi secrete, pe care nimeni nu le-a observat până acum, așa cum Dan Brown a descoperit în **Cina cea de taină** o femeie, care ar fi fost soția lui Iisus. Și tablourile de artă sunt documente ale istoriei, iar cheile de decodificare sunt mereu altele, din perspectiva timpului sau a celui care face investigația. La 366 de ani de la pictarea **Rondului de noapte**, în 1642, Greenaway acuză, îi deconspiră pe criminali, deconspiră societatea olandeză a epocii, explicând cauza care a dus la prăbușirea lui Rembrandt, o răzbunare nemiloasă care l-a făcut pe un om avut să moară în mizerie! Este o demonstrație demnă de un mare cineast și om de cultură, o mostră de judecată a lumii, a istoriei, prin artă. Și a găsit și modalitatea experimentală de a tăia firul, nu în paisprezece, cum se spune, ci în 35 de momente, în care analizează personajele, relațiile dintre ele, face comparații cu alte opere de artă care conțin mesaje secrete, făcându-ne să auzim lătratul câinilor, bătutul tobei, zarva oamenilor, zăngănitul lăncilor (în număr de 13), dar mai ales sunetul declanșat de arma criminală. Parcă am fi în „noaptea furtunoasă" imaginată de Caragiale. Pentru a analiza detaliile tabloului, Greenaway mărturisește că a stat 8 săptămâni la Rijksmuseum din Amsterdam, în preajma acestei pânze. Și așa i s-a revelat faptul că în timpul rondului de noapte se întâmplă crima, ce amintește și de crima din **Regula jocului** (1939) a lui Renoir, dar și de o celebră vânătoare guvernamentală, de pe vremea când Adrian Năstase era prim-ministru, fapt ce a inspirat filmul **Ticăloșii**!

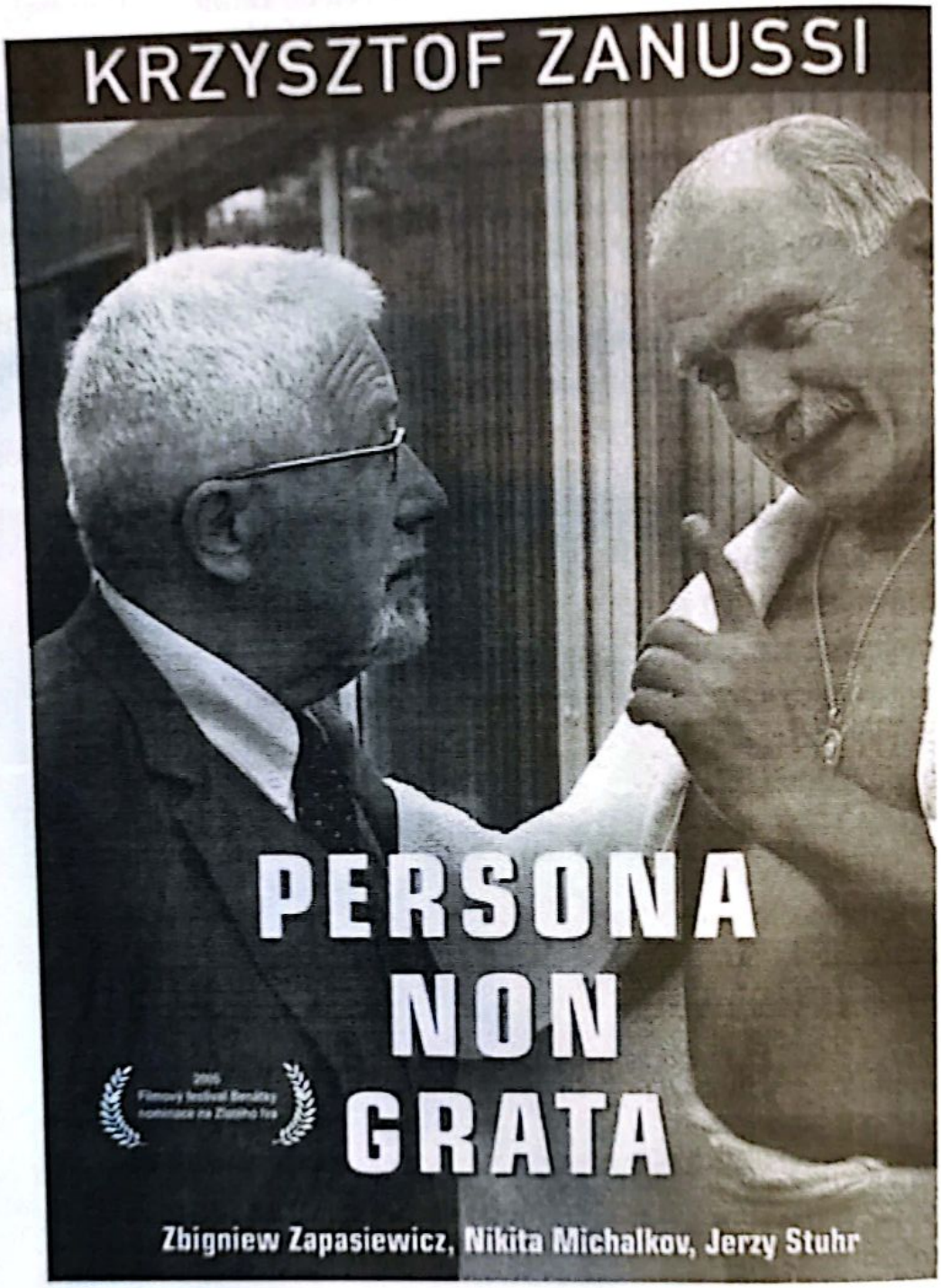
Și santinelele Amsterdamului au conspirat la uciderea unui nobil, Greenaway oferindu-ne toate detaliile faptei, cu o seducătoare interpretare a lor. Pentru demonstrația sa, el s-a folosit de toate tehnicile de filmare (Reinier van Brummelen) și de montaj (Elmer Leupen), dar mai ales de formula docudrama, adică de reconstituirea conspirației cu ajutorul actorilor, principali și figuranți. Cei principali sunt: Eva Birthistle, Jodhi May, Emily Holmes, Jonathan Holmes, Michael Teigen, Natalie Press. Acuzatorul este însuși regizorul, al cărui cap apare, ca un medalion, decupat în mijlocul ecranului, printre personaje. El este comentatorul, care face ancheta și

Scanned with CamScanner

analiza detaliilor, bazându-se şi pe informaţii date prin inserturi. Este un spectacol delirant de text şi imagine, de sunet şi plastică, filmul făcând parte din proiectul **Nightwatching**, primul dintr-o serie ce cuprinde **Nouă picturi clasice revizitate**, cum ar fi **Cina cea de taină**, deja investigaţie realizată, ca aceea despre tabloul **Nunta din Cana** de Paolo Veronese. Care sunt realizate după modelul **Rembrandt's J'Accuse**. Indiscutabil, cantitatea de informaţii, redată ca un şuvoi verbal, ca o cascadă de idei (ce contrazice teoria sa cu „dominaţia textului", de care cinematograful ar trebuie să se lepede), apoi profunda şi ampla documentare asupra epocii, asupra artei şi a vieţii lui Rembrandt ne fac să privim altfel pictura, să auzim şi să citim texte dincolo de ceea ce vedem. Un singur lucru mi se pare că i-a scăpat lui Greenaway: bun, înţelegem că în **Rondul de noapte** este vorba de o conspiraţie, înţelegem demascarea plutocraţiei din Amsterdamul Epocii de Aur, înţelegem punctul de vedere al regizorului-comentator, dar care o fi fost oare punctul de vedere, dincolo de tablou, al lui Rembrandt însuşi?



Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

Lecția poloneză

Persona non grata

Un film de excepție este **Persona non grata** (2005), al polonezului Krzysztof Zanussi, dezvoltat pe o temă rar abordată, drama ambasadorului Poloniei în Uruguay, pe nume Viktor (Zbigniew Zapasiewicz), un om incomod, o personalitate non grata, care începe prin a-şi deplânge moartea soției, sfârşind cu propria sa moarte. În intervalul dintre cele două morți, adică între începutul şi sfârşitul filmului, se desfăşoară acțiunea propriu-zisă, care constă din prezentarea culiselor vieții diplomatice, o întreagă rețea de dependențe, în primul rând dependența politicii Poloniei de Moscova, cum a fost şi cum a evoluat ea, revelată prin relația lui Viktor cu Oleg, ambasadorul Rusiei, jucat ca un histrion de Nikita Mihalkov.

De altfel, relațiile dintre ei, ca şi celelalte relații diplomatice, au această amprentă histrionică, au o natură dedublată şi perversă. Viktor este un politician cu experiență, aflat la capătul carierei, suportând o presiune deosebită atât din partea „lupilor bătrâni", ca ministrul de externe al Poloniei, cât şi din partea „lupilor tineri", cum ar fi cei doi consuli, de aceea trăieşte într-o continuă stare de suspiciune, nu are încrederi în nimeni, personalul ambasadei îl lucrează, ba descoperă şi o secretară infiltrată de serviciile secrete ruseşti. Caută să-şi vindece rănile cu băutura, cu anumite gesturi de caritate, cum ar fi sprijinul dat unor prostituate poloneze de a-şi recăpăta paşaportul şi a evada din mafia sexului, dar mai ales cu dragostea față de câinele său, care însă va muri de cancer. Îl urmează curând şi Viktor, după ce are dovada (o fotografie) că între Helena, nevasta lui, şi Oleg, a existat o relație. Prin cazul acestui ambasador, filmul este o meditație asupra mecanismului istoriei contemporane, cum s-a învârtit roata politicii după momentul „Gorbaciov", cu consecințe incalculabile privind nu speranța, ci agonia lumii, cantitatea de rău care o domină.

Scanned with CamScanner

Şi Mircea Daneliuc a făcut un film, **Ambasadori, căutăm patrie!**, despre drama ambasadorului unei ţări fictive, tratată sub o formă onirică însă, balcanică, neserioasă (la noi totul, orice temă s-ar aborda, este tratat în uşor, băşcălios!), pe când Zanussi face un adevărat film politic, abordând subiectul în maniera marilor cineaşti responsabili de soarta planetei, precum Costa-Gavras sau Amos Gitai, ca un rechizitoriu adresat oamenilor politici, în mâinile cărora se află frâiele acestei lumi. Un ambasador care nu joacă aşa după cum sunt marile interese, care nu ştie să trădeze interesele naţionale în favoarea mafiei internaţionale este o *persona non grata*.

Parabola alienării

Filmul polonezului Marek Kotersi (n. 1942) **Ziua nebunului** poate fi privit şi ca o comedie, dar şi ca o dramă a Poloniei democrate, comparate la un moment dat cu capacul de la WC. Prin unghi comic este descris costul pe care îl plăteşte Polonia europenizată. Pe care îl plăteşte Omul ajuns un cobai al unei lumi pe care n-a creat-o el, ci s-a trezit ca un nebun în ea.

Filmul prezintă o zi – cu tabieturile mărunte ale burlăciei – din viaţa unui profesor de liceu, pe nume Adam, fost profesor universitar, divorţat, aflat în perioada crizei de la jumătatea vieţii. Viaţa din apartamentul său este un coşmar, aşa cum este şi viaţa vecinilor săi, fiecare făcându-i celuilalt şicanele de rigoare, după tabietul propriu. Evident, toţi esticii ne recunoaştem în nebuniile acestui om trăsnit. Adam este un personaj cunoscut dintr-un film anterior al lui Marek Kotersi. El este un bărbat ciudat, ros de obsesii şi spaime, chinuindu-se cu salariul său modest, dar romantic şi (destul de) paranoic, comportament complex, absurd-grotesc, pe care îl redă cu talent actorul Marek Kondrat, care a obţinut şi premiul pentru cel mai bun actor la Gdynia, aşa cum regizorul a obţinut Leul de Aur. Sătul de elevii care rămân nepăsători la gloriile poeziei romantice, Adam părăseşte clasa, ia trenul şi pleacă spre litoral.

Toată odiseea sa e presărată cu gaguri, care persiflează ironic „binefacerile democraţiei", cum ar fi manifestarea a 7 grevişti, care sunt însoţiţi de o armată de jandarmi, dezastrul spaţiilor verzi ocupate de câini (simbolică replica pe care i-o dă Adam unei vecine care obişnuia să-şi aducă în fiecare zi câinele la urinat sub fereastra sa: într-o zi el se

Scanned with CamScanner

duce sub fereastra ei şi-şi face nevoile!), apoi maldărul de ziare, care apar cu nemiluita şi publică aceleaşi ştiri (fiecare ziar pe care îl răsfoieşte Adam şi îl aruncă este însoţit de imaginea unui copac sacrificat, altă imagine simbolică!), ca şi multe alte gaguri care parodiază haosul convieţuirii confundat cu libertatea. **Ziua nebunului** este parabola alienării în plin proces de integrare.

Coşmaruri ale binelui şi răului

Primul film din Festivalul Filmului European, pe care l-am văzut în condiţii normale, la sala „Studio", unde a avut loc grosul proiecţiilor, a fost **Zodzysku/ Recuperatorul** (2006), al polonezului Slawomir Fabicki, în care dragostea dintre un polonez şi o imigrantă din Ucraina devine un coşmar al supravieţuirii, sfârşind cu o imagine de calvar, ce aminteşte de Andrei Wajda, de finalul din **Cenuşă şi diamant**. Filmul mai aduce şi cu **Reconstituirea** lui Pintilie, are adică o duritate existenţială, mai ales că eroul Wojtek (Antoni Pawlicki) este un boxer ratat, care, pentru a-şi întreţine iubita, acceptă să lucreze pentru un escroc local care prospera din şantajarea micilor negustori, ca în filmele americane cu gangsteri. Wojtek devine ceea ce spune şi titlul filmului, un „recuperator", recuperează înzecit banii de la „clienţii" pe care îi împrumută şeful său.

De ce face Wojtek o asemenea muncă? Pentru că o iubeşte pe Katia (Natalya Wdowina), deşi aceasta e mai în vârstă decât el şi are şi un copil. Wojtek face eforturi să-şi protejeze iubita, să-i facă rost de acte pentru a avea drepturi legale, să-i ofere un confort deosebit. Deşi îşi dă seama de pericolele care îl pasc, de reţeaua bandităscă în care a intrat, totuşi consideră că este necesar acest „sacrificiu de sine" pentru dragostea sa. Compromisul este total, până în momentul când Katia descoperă cu ce lucruri murdare se ocupă iubitul ei şi îl părăseşte. Atunci Wojtek renunţă la slujba de gangster şi se angajează la o fermă de porci. Numai că aici va fi descoperit şi bătut măr de cel care i-a luat locul în echipa gangsterilor.

Desfigurat, în grămada de bălegar, ca eroul lui Wajda în gunoaiele unui maidan, Vojtek are puterea să se ridice şi să treacă râul din apropiere, care e un fel de Styx, de simbol ce desparte malul rău de malul bun al lumii.

Scanned with CamScanner

*

O variantă a **Recuperatorului** este **Încasatorul** (2005), tot un film polonez, în regia cunoscutului Feliks Falk, care este tot un fel de parabolă a binelui şi răului. Un executor judecătoresc, pe nume Lucek, un fel de Jupuitu, agentul cu „fonciierea" din **Morometii**, bagă groaza în datornici, majoritatea săraci, cu probleme, pe care îi jupoaie de tot ce au prin casă, uneori cu un sadism inuman, stârnind ura lor, care mocneşte ca un foc în jeratic. Parcă ar fi vocaţia lui să-i chinuiască pe oameni, să le hotărască soarta. Chiar şefii lui Lucek (Andrzey Chyra) sunt surprinşi de eficienţa sa. Însuşi colegul de urmărire e uluit de metodele lui de tartor. Într-o zi însă, după ce un „client" de-al lui se spânzură, Lucek are o viziune. Statuia Maicii Domnului de la un colţ de stradă îi face cu degetul un semn mustrător şi din acea clipă eroul se schimbă radical.

Începe să le restituie oamenilor tot ce a încasat de la ei, dar păgubiţii nu-l cred şi încep să-l bată, îl transformă în sac de box unde îl prind. Ca **Stropitorul stropit** al lui Lumičre, putem vorbi acum de un fel de încasatorul încasat. Care adică o încasează din dreapta şi stânga, devenind o rană vie, fără ca Lucek să se opună, de parcă şi-ar ispăşi păcatele. Din ticălos vrea să devină samaritean. Dar bunătatea lui e de prisos, nimeni nu are nevoie de ea. Oamenii s-au învăţat cu răul, cu lipsurile, cu ura, adică s-au obişnuit cu situaţiunea, cum ar spune Caragiale. Parcă nu ar fi departe nici de noi, cei ce trăim în România de azi, o asemenea situaţiune, ce spuneţi?

Mica Moscovă

Un film absolut memorabil este **Mala Moskwa/ Mica Moscovă** (2008), în regia polonezului Waldemar Krzystek, după un scenariu propriu, care ne prilejuieşte cunoaşterea unei realităţi ascunse de toate cortinele istorice timp de 45 de ani! Libertatea ajută să aflăm cât de strâmb construieşte istoria.

Este vorba despre un oraş polonez, Legnica, transformat în oraş aproape rusesc, un fel de Tiraspol dacă ar fi să-l comparăm cu zona noastră. În Legnica, forţele militare sovietice au staţionat între 1945 şi 1990. Rusificarea oraşului i-a atras numele de Mica Moscovă. Ne aflăm în plin Război Rece. Şi în această realitate, unde ura dintre polonezi şi ruşi mocneşte ca un jar nestins, flacăra este aprinsă de o povestea de dragoste

Scanned with CamScanner

ca în **Anna Karenina**: Vera, soția unui ofițer rus, Jura, se îndrăgostește de un ofițer polonez, Michal Janicki. De fapt, dragostea pornește dinspre el și se transformă într-o patimă specifică marilor iubiri ale literaturii ruse. Liantul este muzica, el fiind compozitor, iar ea cântăreață. Și se cunosc la un concurs, la care participă și Vera, în timp ce Michal se află în juriu. Dragostea lor se înfiripă și dezvoltă pe fundalul unor relații interetnice foarte încordate, bazate pe ură și pe supremație politică. Această situație istorică o mai putem compara și cu **Romeo și Julieta**, fiindcă cele două tabere, rușii și polonezii, sunt ca Montagues și Capulets, iar iubirea celor doi tineri, Vera (Svetlana Khodchenkova) și Janicki (Leslaw Zurek), putând fi asemănată cu iubirea dintre Romeo și Julieta. Și Vera se va sinucide când află că iubitul ei a fost ucis pe front. Ceea ce diferă e doar faptul că Vera va naște o fetiță, rodul dragostei ei, pe care o numește tot Vera, care seamănă leit cu ea (personajul e jucat de aceeași actriță). Când ajunge mare, Jura o aduce pe Vera în Legnica, orașul iubirii mamei sale, unde îi caută urmele, descoperind că Janicki trăiește, că doar fusese rănit pe front și șchiopăta. În final, la mormântul Verei, când fata ei se află cu Jura, va apare, discret, și Michal. Povestea seamănă cu marile melodrame ale lumii. Dar aici, sub aripa acestei iubiri pure, ni se dezvăluie istoria unui secol, unor popoare, cu implicații politice foarte complexe, de la tragedia din pădurea Katyn până la invazia sovietică în Cehoslovacia. Antologic este, de pildă, momentul botezului clandestin al copilului lui Sajat, un ofițer rus de origine armeană, în condițiile în care domină ateismul sovietic. Așla cum semnificativ este și dialogul între un politruc șef și Michal, când vorbesc despre miracole, în care rușii nu cred. La care trebuie amintit și proverbul polonez spus de Vera: „rușii fac ce trebuie, iar polonezii numai ceea ce le place". Evident, există o subtilă ironie la adresa rușilor, văzuți ca niște sperietori, așa cum îi vedeau și rușii pe nemți. Politrucii au grijă să-i urmărească pe suspecți pas cu pas. La un moment dat, când Vera declară că vrea să se despartă de Jura, politrucul șef îi spune că asta nu se va întâmpla niciodată, fiindcă armata, de care ea e legată prin Jura, nu va fi de acord cu acest precedent periculos, căci mii de rusoaice i-ar urma exemplul, iar dacă nu se astâmpără, au probe suficiente s-o aresteze, dezvăluind că negustorul neamț, care le dăduse celor doi îndrăgostiți cheia unei camere, avusese băieții în Wehrmacht. Scenariul este o capodoperă, iar jocul actorilor pe măsură. Fascinanta actriță Svetlana Khodchenkova

Scanned with CamScanner

te face să intuiești din capul locului că va avea loc o iubire pătimașă. Când femeia rusă se îndrăgostește, sigur se întâmplă o tragedie.

Revoluția își devorează copiii

În timpul perioadei socialiste, nici unul din filmele politice ale lui Andrei Wajda nu a fost difuzat pe piața românească, nici **Omul de marmură** (1977), nici **Omul de fier** (1981), nici **Danton** (1983), realizat în coproducție cu Franța și considerat un suport moral pentru Solidaritatea, marea mișcare anticomunistă poloneză. Evident, acest mesaj trebuie dedus, așa cum am putea deduce și un mesaj pentru revoluția română din decembrie 1989. Dar și pentru toate revoluțiile, in genere, se potrivește drama lui Danton, se potrivesc cuvintele rostite de el la proces: „Revoluția e ca Saturn, un monstru care își devorează copiii". Și revoluția franceză l-a devorat pe el, unul din artizanii ei, împreună cu grupul care îl susținea.

Filmul este copleșitor. L-am văzut de curând restaurat. Se află în toate bibliotecile publice din America. Este un reper pentru tot ce înseamnă revoluție, pentru tot ce înseamnă schimbare.

Pornind de la piesa de teatru **L'affaire Danton** de Stanislawa Przybyszewska, după care un as în materie, Jean-Claude Carričre, a scris scenariul, Wajda realizează o pagină de istorie memorabilă. Este filmul unei crime. El demonstrează că Danton a fost ucis cu sânge rece de Robespierre, că tot procesul lui Danton a fost o mascaradă, o înscenare, cu semnături forțate, că mulți revoluționari au trădat, doar putini și-au menținut conștiința curată.

E formidabil contrastul realizat de Wajda între personajele jucate de Gérard Depardieu, în Danton, și actorul polonez Wojciech Pszoniak, în Robespierre. Primul este exuberant, carnal, vesel, gurmand, băutor, celalalt rece, distanțat, sobru, caraghios de sobru, așa cum Danton este caraghios de vesel, chiar și în fața ghilotinei. Este semnificativă scena când cei doi se întâlnesc la o cină de taină. Masa este bogată, cu tot felul de bunătățuri, în contrast cu masa lui Robespierre, care și-a băut cafeaua fără zahar, fiindcă în casa unde el locuia și era îngrijit de la Eleonore Duplay (Anne Alvaro), fata cea mare a gazdei, nu există zahar. Prin contrast, masa lui Danton pare pantagruelica. Apoi, cât ei stau la masă și discută, Danton își pune vin dintr-o cană și bea de unul singur, fără

Scanned with CamScanner

să-şi servească oaspetele. Acesta însă, la un moment dat, îi întinde paharul gol din faţa lui. Şi Danton îi toarnă, până îi umple paharul ochi. Adică îl pune pe Robespierre în situaţia de a nu putea să-l bea fără să-l verse. Aşa se şi întâmpla, Robespierre nu reuşeşte decât să-şi moaie buzele în vin. Colosala e şi scena când Danton se lasă în braţele lui Robespierre şi îi pune acestuia mâna la gâtul său. E un gest ce anunţa viitorul decapitării.

Totul este memorabil în acest film, de la contrastul dintre protagonişti la momentul ghilotinării, când condamnaţii sunt pregătiţi anume, tăindu-li-se parul şi gulerul de la cămaşă, pentru că lama ghilotinei să nu întâmpine nici un obstacol în afară de gâtul victimei. După ce Danton este ucis, Robespierre primeşte vestea în pat, în aceeaşi stare de panică în care l-am văzut la început, lac de sudoare, cu ochii beliţi, ca de nebun, aşa cum şi spune ca în delir că „revoluţia produce nebuni şi dictatori, nu democraţie", dovadă şi nepotul sau, care vine şi-i spune pe de rost primele puncte din Constituţia Terorii, pe ce a conceput-o Robespierre şi căreia peste puţin timp avea să-i cadă el însuşi victima.

Revoluţia franceză este, categoric, o pagină tragică a istoriei, când fraţii s-au ucis între ei, când oameni foarte valoroşi au fost ghilotinaţi pe nedrept, de tăvălugul odios al istoriei. De la ghilotinarea unor capete încoronate, ca Ludovic al XVI-lea şi Maria Antoaneta, s-a ajuns la un număr de circa 40 de mii de ghilotinări! S-a ajuns la absurdul absolut, ca regimul Terorii să impună regimul Virtuţii. Însăşi Ghilotna devine un personaj în filmul lui Wajda, stă ca un monument în Place de la Concorde, acoperită cu o prelată, care este dată jos atunci când intră în funcţiune. Lama ei ascuţită, puternică, e ca o brazdă de plug!

Danton a fost acuzat pentru că a complotat, după cum traduce el, „pentru pace, pentru libertate, pentru popor, pentru Lege". De fapt, aceşti revoluţionari au fost proprii lor călăi. Fiindcă Wajda are ideea să facă din soldaţi, din gărzi, nişte copii, incapabili să aresteze oameni precum Danton. Aceşti soldaţi reprezintă starea de confuzie a celei mai controversate revoluţii care s-a petrecut pe pământ, care a trecut în câţiva ani prin toate formele de guvernare, care a cunoscut toate formele de teroare şi toleranţă. Până la venirea lui Napoleon şi stoparea ei, revoluţia a semănat numai confuzie. Pe care Wajda a ştiut s-o reprezinte cu foarte mare clarviziune. În filmul său, această demonstraţie este foarte limpede. De aceea, pare că Danton se arestează pe sine şi tot el îşi

Scanned with CamScanner

construieşte drumul până la ghilotină, deşi jocurile de culise şi porunca lui Robespierre era fără echivoc, voia moartea cât mai grabnică a lui Danton, fie şi prin subterfugii de judecată.

De ce? Pentru că, aşa cum aflam şi din piesa lui Camil Petrescu, Danton era popular, iubit de mulţime, era viu, normal, om de lume, comparativ cu Robespierre, care nu ştia să se bucure de viaţă, care era întruchiparea rigidităţii. Şi semnificativă este scena când îi pozează lui David, pictorul revoluţiei. Soclul şi hlamida trebuiau să-l arate înalt, statuar, nu cum era în realitate, scund. Şi la tribuna Comitetului revoluţionar, când vorbeşte, se înalţă pe vârfuri, să pară mai înalt. Acest detaliu cinematografic este o lecţie de cadru-idee. Însuşi portretul lui, aşa cum a rămas de sub penelul lui Bailly, este exagerat de longilin, mai ceva decât personajele fictive ale lui El Greco. Parcă ai fi fost pictat de Sabin Bălaşa!

Iar Wojciech Pszoniak îşi joacă personajul impecabil, cu aceeaşi mască a inflexibilităţii în toate momentele. Robespierre a instaurat un Regim al Terorii, pe când Danton era pentru moderaţie. Danton era avocat, mare orator, fost ministru de justiţie, un om hotărât şi demn, care n-a plecat capul în faţa dictatorului Robespierre. El a prevăzut chiar că Robespierre va urma după el, ceea ce avea să se întâmple, în 1794. Şi Robespierre era avocat, supranumit Incoruptibilul, un adept al teoriilor lui Rousseau. Fiind iacobin, a dus o politică radicală. A fost un idealist fanatic.

Desigur, noi, românii, la revoluţia din decembrie 1989 nu am avut nici un Danton, nci un Robespiere, ci oameni ca Ion Iliescu, Mircea Dinescu, Ion Carmairu et co. Au fost, mai sunt încă, nişte caricaturi de revoluţionari, nu autentici revoluţionari. Ei nu au făcut revoluţie, ci diversiuni. Ei s-au făcut că fac revoluţie, de fapt, aşa cum s-a dovedit mai apoi, au confiscat revoluţia în interes propriu şi securist.

Dacă era revoluţie autentică, trebuia ca Saturn să-i fi devorat demult şi pe ei. Dar i-a considerat poate prea scârboşi, de nemestecat, şi i-a devorat numai pe copii, pe cei nevinovaţi, o mie şi ceva de tineri care au căzut pe baricade.

Scanned with CamScanner

Lecția portugheză

O fabulă excentrică

La Festivalul Filmului Francez n-am văzut filme franțuzești, cum ar fi fost firesc, ci fie americane, precum **In the Electric Mist/ În ceață** (2009), deşi e semnat de Bernard Tavernier, în care vedem încercarea disperată a unui polițist, Dave (Tommy Lee Jones), de a face lumină asupra unei crime uitate, fie produse de alte țări, precum portughezul **Singularidades de uma Raparinga Loura/ Excentricitatea unei tinere blonde** (2009), o parabolă în stilul marelui cineast lusitan Manoel de Oliveira, o ecranizare după o povestire de Eça de Queirós, care mi-a amintit de alt film al lui Oliveira, **Espelho Magico** (2005). Fiindcă recunoaştem lesne acelaşi stil. Totul este extrem de sobru. De convențional. Maniere aristocrate într-o lume barbară.

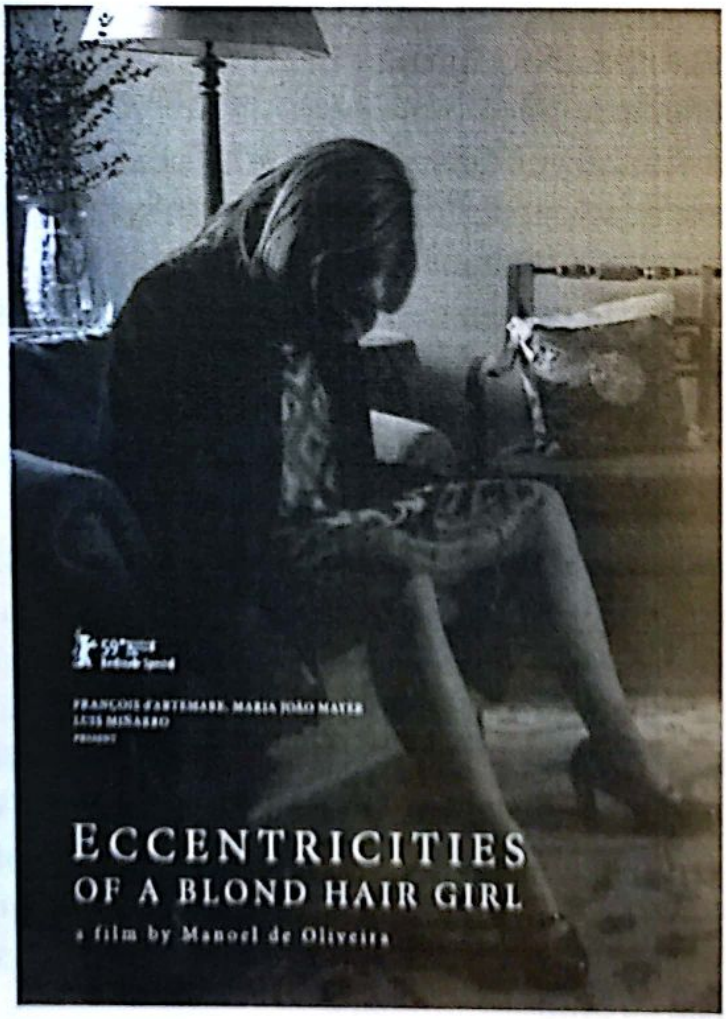
Un tânăr bărbat, pe nume Macario, interpretat de Ricardo Trepa, actor care deținuse un rol principal şi în filmul anterior, pomenit mai sus, îi povesteşte unei doamne cu care călătoreşte alături într-un autocar eşecul vieții sale, cum a pierdut-o pe marea sa iubire, Luisa (Catarina Wallenstein).

Aşadar, Macario, tânăr funcționar la firma unchiului său, Francisco (Diogo Doria), locuieşte într-o cameră de unde poate vedea ce se petrece într-un apartament din clădirea vecină. La una din ferestre, exact opusă ferestrei sale, apare din când în când o fată blondă, care îşi face vânt cu un evantai chinezesc. Fata misterioasă e atât de frumoasă încât, firesc, Macario se îndrăgosteşte de ea. Şi se îndrăgosteşte atât de tare încât într-o zi îi cere unchiului său permisiunea de a se căsători cu ea. Dar Francisco spune un Nu hotărât, fără nici un alt comentariu. Atunci Macario, rănit în amorul său, se ambiționează şi îi spune că se va căsători fără acordul său, cu propriile mijloace.

Scanned with CamScanner

Dar din momentul când Francisco îl dă afară, Macario ajunge la condiția unui muritor de foame. După ce își ia cu chirie o cămăruță prăpădită, începe să-și caute de lucru, fiindcă nu se putea căsători dacă nu avea o situație să-și întemeieze o familie. Nu găsește însă nimic pe potrivă. O cunoștință a unchiului său, zis Omul cu pălărie (Rogerio Samora), îi oferă ceva de lucru în Insulele Capului Verde. Pleacă acolo și după o vreme se întoarce relativ bogat, cu un spate care îl asigură că poate să-i ceară mâna Luisei. Dar Omul cu pălărie îl roagă să-i fie gaj pentru o afacere urgentă. Acceptă bucuros că-și poate astfel arăta recunoștința. Însă afacerea Omului cu pălărie eșuează, ba acesta este chiar arestat, iar Macario se trezește că trebuie să-i plătească toate datoriile. Ajunge iar la sapă de lemn.

Nu are decât o soluție, să se întoarcă iar la Capul Verde sau să accepte condițiile unchiului său. Merge la Francisco. Și, uluit, află din gura acestuia că este de acord cu căsătoria lui și, mai mult, îl reangajează



Scanned with CamScanner

la birou. Fericit, se duce la mama Luisei, îi spune că totul e perfect acum, că nimic nu-l mai împiedică să se căsătorească cu fata ei. Mama e de acord, Luisa la fel, toată lumea e fericită. Şi Macario o ia pe Luisa şi merg la un bijutier să comande inelul de nuntă. Dar la ieşirea din magazin, bijutierul îi spune lui Macario că mai are de plătit 500 de euro cât costă bijuteria pe care doamna, adică Luisa, o are în poşetă. Căutând acolo, el vede bijuteria. Plăteşte, apoi, în stradă, îi spune furios: „Pleacă! Nu vreau să te mai văd, hoaţo!"

Şi ultima imagine a filmului, Oliveira o construieşte din unghiul ei: o vedem în camera sa, cum se aşează într-un fotoliu, desface picioarele şi capul îi cade pe umeri. Atât. Ca o fabulă. Asta e povestea plină de tristeţe a lui Macario şi a Luisei sale.

Un experiment estival

Un documentar sui-generis este filmul portughez **Aquele Querido Mes de Augusto/ Minunata lună august** (2008), în regia lui Miguel Gomez, prezentat ca un musical, dar confesiunea unui muzician despre trupa în care cântă nu e suficientă, fiindcă musicalul e cu totul altceva. Nu avem nici măcar fado.

Dimpotrivă, vedem doi tineri cineaşti care vor să facă un film, stând la o masă şi citind scenariul. Unul, probabil regizorul, spune că nu vrea actori, ci oameni. Adică să realizeze filmul cu neprofesionişti, ca în şcoala tipajului clasic. Apoi citeşte fragmente din scenariu şi îl întreabă pe celălalt unde găseşte aşa ceva. Dacă îmi dai bani, i se răspunde, îţi găsesc oameni pentru toate aceste personaje. Această schemă este un pretext pentru a filma ciné-verite diferite situaţii, de a filma în timp real mersul unui autobuz, o sărbătoare câmpenească printr-un traveling interminabil, tot felul de excentrisme, circării şi mărturisiri ale unor oameni obişnuiţi, care îşi caută cuvintele şi folosesc expresii neaoşe. Din când în când se revine la masa cineaştilor, iar regizorul spune că ce-am văzut, acele scene excentrice, nu au ce căuta în filmul pe care îl plănuieşte, fiindcă sunt extracinematografice.

Aşa se derulează tot acest film lung (147 min.), rezultând o imagine generală despre felul cum îşi petrec portughezii şi turiştii străini vara, luna august, în Portugalia. Filmul a fost încununat cu numeroase premii, evident, pentru nonconformismul lui dezarmant şi monoton.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Lecția rusă

Istoria ca un bărbier

La festivalul internațional al filmului de la București, B-EST 2007, Nikita Mihalkov, una din cele mai mari personalități ale cinematografului mondial, a fost prezent nu numai cu vorba, ci și cu fapta, ba chiar cu faptele sale cele mai importante, cum sunt filmele **Bărbierul din Siberia** (1998) și **Soare înșelător** (1994), cât și cu un film produs de el, **Statski Sovetnik** (2005), în care deține rolul principal, ca și în **Soare înșelător**, de altfel. Iar în **Bărbierul...** joacă chiar în rolul țarului Alexandru al III-lea, care i se potrivește de minune, fiindcă el este țarul neîncoronat al filmului rusesc. În toate trei filme este vorba despre viața omului înșelată, mințită de istorie, văzută ca un bărbier care rade tot sau ca un soare înșelător, cum a fost Stalin. În toate este vorba despre Rusia și sufletul ei. În toate este vorba despre rețeaua istoriei și capcanele ei, care aruncă o lumină semnificativă asupra istoriei de azi. **Bărbierul din Siberia** este un Don Quijote al filmului rus. În acest film, Bărbierul nu este Figaro, deși și Figaro este prezent, ca și Mozart, desigur, ci este o mașinărie de tăiat lemne numită „The Barber of Siberia", inventată de un american, care, după ce o confecționează cu ajutorul banilor ruseşti, face cu ea o demonstrație în pădurile Siberiei. Inventatorul, pe nume Douglas McCraken (Richard Harris), e un fel de Don Quijote al Siberiei, care își pune armura și pornește monstrul, care decapitează fără milă pădurea eternă. Pe canavaua acestei idei, are loc o tulburătoare poveste de dragoste dintre un cadet, pe nume Andrei Tolstoi (Oleg Menshikov), și Jane Callahan (Julia Ormond), asistenta americanului, o aventurieră, care trăiește și ea, hic et nunc, marea iubire a vieții, dar și marea sa vinovăție, căci faptele iau o asemenea turnură încât din vina ei Andrei ajunge să-și lovească în public superiorul, generalul Radlov (Aleksei Petrenko), fapt pentru care e deportat

Scanned with CamScanner

în Siberia. Prilej pentru Duşenka, servitoarea familiei, care îl iubea pe Andrei în ascuns, să-l urmeze şi să întemeieze acolo o familie. Peste 20 de ani Jane, care între timp se căsătorise cu inventatorul, îl caută în Siberia pentru a-i spune marele secret şi anume că băiatul născut din dragostea lor are 20 de ani şi că acum e înrolat în armata americană, unde e pedepsit pentru încăpăţânarea de a susţine că Mozart e un mare compozitor, fapt care până la urmă e recunoscut şi de comandantul său, care îl pedepsise. Aşchia nu a sărit departe de trunchi, pentru că şi Andrei este un nonconformist, deşi se încadrează perfect în regulile militare, punând mai presus de orice onoarea de ofiţer rus, totuşi iubirea, cu puternicul instinct al geloziei, îl face să se abată uneori de la norme, provocându-şi un coleg la duel sau lovindu-l pe Radlov, un personaj extrem de original, prototip antitetic de general rus, care şi el aspira la mâna lui Jane. Evident, turnura despre care vorbeam este construită după toate regulile bufonadei, ale comediei burleşti sau ale operei mozartiene sau rossiniene, cu tot felul de încurcături specifice, fără însă să fie trădat nici o clipă specificul naţional rus, prezent cu toate ingredientele, de la Canavalul clătitelor la vodka rusească, de la Duminica iertării la cultul cadetului, al soldatului în general, înălţat de ţar la rangul de „curajos, stoic şi răbdător". Istoria bărbiereşte tot, tot ce-i iese în cale, nu iartă nimic, mai ales sufletul. Nikita Mihalkov opune aici două lumi, pe de o parte, lumea occidentală, în speţă, americană, tehnicistă, chiar din zorii marilor invenţii, căci acţiunea se petrece în anul 1885, când inventatorul se aventurează în Rusia anului 1885, în scopul de a găsi bani să-şi construiască maşinăria, pentru a aplica în Siberia, simbol al tehnicii care cucereşte tot, iar pe de altă parte, sufletul rus, stoic şi răbdător, dar şi paradoxal, pe care Jane nu poate să-l înţeleagă, căci ce ţară e aceasta, zice ea, când oamenii pleacă la război cântând şi merg la nuntă plângând! Rusia e prezentă cu marile sale pasiuni, cu obiceiurile ei fără asemănare, precum Carnavalul ce precede Şirokaia mazanerica, Duminica iertării, un fel de moşi, de târg fără asemănare, unde există şi obiceiul ca două cete de bărbaţi să se întâlnească pe gheaţă şi să se dezbrace în pielea goală, să se bată, apoi să se ierte unii pe alţii. După cum în povestea de dragoste încurcată ca în commedia dell'arte, dar şi ca în poveştile de capă şi spadă, se strecoară un fir roşu, care nu este altul decât „invidia rusească", despre care se spune că „e cea care mână ţara". Nikita Mihalkov realizează aici o colosală operă cinematografică, pe care o mişcă prin forţa geniului său ludic. Totul pare un continuu joc, chiar şi cele mai

Scanned with CamScanner

grave fapte sunt făcute ca într-o joacă, istoria pare o păpuşărie, un mecanism ca un bărbier, care spune glume atunci când bărbereşte, care rade tot, fără milă. Acest joc de-a istoria, de-a viaţa, de-a dragostea este realizat cu o artă de bijutier. Toate secvenţele sunt memorabile. Ca un magician, Mihalkov asociază cele mai neaşteptate idei, e un mare magician pe lângă care un Fellini pare un dulce copil. Mihalkov nu pateu fi comparat decât cu Shakespeare, Moliere sau Mozart, pe care îi asimilează într-o sinteză sui-generis, specifică artei filmului, pe care el o stăpâneşte ca un demiurg. Dovadă că la Mihalkov ambalajul ludic este pus în slujba triumfului vieţii, a marii veselii pe care o degajă arta sa, pusă în slujba sufletului rus, aducând în prim plan marea tradiţie a Rusiei, principiile şi obiceiurile sale milenare, reuşind să le caracterizeze genial prin detalii, cum este ceara în secvenţa antologică a balului, transformat în patinoar. Un amănunt transformă totul într-un carnaval. Căci Mihalkov are un simţ al umorului exagerat, cum îi şade bine unui geniu, care îmbină comedia cu drama şi melodrama, parodia cu pamfletul, muzica şi poezia cu grotescul şi clovneria. El exagerează ca în spectacolele grandguignoleşti sau de commedia dell'arte, căci ce este generalul Rolev, nu un fel de Pantalone, iar Andrei un arlechin sui gneris îndrăgostit de Colombina Jane?! Iar felul cum se derulează scenele, mai ales cele de grup, care îi are în prim plan pe cadeţi, dă măsura forţei, a jocului iute, tăios, ca un brici bine ascuţit, într-un ritm drăcesc, care culminează în ceremonial, ca în antologia secvenţă de la Kremlin, când tot ritualul fără asemănare al ungerii cadeţilor ca ofiţeri în prezenţa ţarului este văzut din unghiul subiectiv al clipotarului, care trage de o funie uriaşa limbă a clopotului, simbol tarkovskian. Mihalkov îmbină comedia cu drama şi melodrama, parodia cu pamfletul, muzica şi poezia cu grotescul şi clovneria. Dovadă că isprăvile bărbierului mozartian sunt plasate în Rusia ţaristă, iar romantica poveste de dragoste se sfârşeşte într-o dramă siberiană. Mijloacele sunt însă cele ale operei, fie ea şi bufe. Această tendinţă spre totalitate este specifică, deci, romantismului. **Bărbierul din Siberia** poate fi taxat, fără teama de a greşi, drept un film romantic. Ba un model de romantism colcăind de viaţă. Şi Rusia, implicit cinematograful rus, se află într-o criză a valorilor, într-o foame de recuperare a valorilor tradiţionale, de aceea Nikita Mihalkov a declarat că a urmărit prin filmul său să redeştepte gustul pentru aceste valori ale Rusiei imperiale, pentru trecutul ei nobil, pentru valorile morale uitate, abandonate. Chiar şi umorul cu care priveşte obiceiurile şi datinile ruseşti face parte din această

Scanned with CamScanner

tradiție. Haosului, el îi opune Legea și Frumusețea unui trecut referențial. Și antologică este secvența paradei militare. În care se reconstituie un întreg ceremonial. Prin definiție, ceremonialul este un act de fascinație, un spectacol fără egal. Nu întâmplător, puterile imperiale sau dictatoriale s-au impus prin astfel de fasturi. Iar în secolul 20 însuși cinematograful a fost folosit adesea pentru un asemenea scop. Referențiale în acest sens sunt cele două filme ale lui Leni Riefenstahl, **Trumful voinței** și **Olympia** (1936), premiat la Veneția în 1938, un model de spectacol sportiv, de glorificare a mișcării, a frumuseții trupului uman. Ele sunt exemple de fascinație, care demonstrează puterea ceremonială a filmului, chiar și atunci când el este folosit ca mijloc de propagandă (fapt care a fost speculat și de propaganda comunistă până la abuz și ridicol). O replică în sensul cel mai pur estetic o oferă Nikita Mihalkov, care în **Bărbierul din Siberia** reînvie, cum am spus, o faimoasă paradă militară, ce avea loc în Duminica iertării (ultima duminică de dinaintea postului Paștelui), în prezența țarului, care pecetluia înaintarea în gradul de ofițer a cadeților ce absolveau școala militară. Ceremonialul, nelipsit de umorul de geniu al acestui cineast, este una din cele mai emoționante pagini din istoria filmului. Secvența constituie unul din argumentele forte ale cineastului în favoarea mesajului filmului său, care este acela de a redeștepta gustul pentru valorile trecutului, pentru frumusețea datinilor, fie ele cât de „ciudate", ca scăldatul în copcă sau bătaia tinerilor, într-o Rusie care navighează în epoca post-perestroica precum o corabie beată, cum ar spune Rimbaud.

*

Omenirea pare în filmele lui Mihalkov o mare păpușărie, un mecanism înșelător. Și azi, mai mult ca oricând, când „civilizația a luat-o cu mult înaintea umanismului", cum spune el, trăim efectele acelui „soare înșelător", care a marcat istoria în acest colț de lume. Și să ne gândim numai la fenomenul „Dosariada", care a declanșat o formidabilă „vânătoare de vrăjitoare", nu este decât o bombă cu efect întârziat. Nikita Mihalkov, cu formidabilul său simț burlesc, a pus în **Soare înșelător** o pecete inconfundabilă asupra Omului ca produs și victimă a celei mai criminale rețele care a existat vreodată. Evident, procesul epocii, a rețelei criminale, care colcăie în subterana istoriei, colcăie și în substratul poveștii. Acțiunea filmului se petrece în Rusia anilor premergători celui de-al doilea război mondial. E vară. Colonelul Kotov (Nikita Mihalkov), erou al revoluției, își duce familia la țară, pentru a petrece o vacanță relaxantă. Dar liniștea

Scanned with CamScanner

familiei e spulberată o dată cu apariţia neaşteptată a lui Dimitri sau Mitea (Oleg Menchikov), fostul iubit al soţiei lui Kotov, pentru care ea, Marusia (Ingeborga Dapkounaite), îşi tăiase venele.

Critica prezintă acest film ca pe o dramă, dar tot atât de bine poate fi prezentat şi ca o melodramă. Doi băieţi, Mitea şi Serghei, iubeau aceeaşi fată, dar ea îl iubeşte numai pe Mitea, însă Serghei Kotov devine ofiţer, mare om politic, prieten cu Stalin etc. şi, uzând de puterea lui, îl îndepărtează pe Mitea, numindu-l ambasador la Paris, pe motiv că ştia şi franceza, el făcând parte dintr-o veche familie de intelectuali ruşi, căruia Kotov îi ia tot, dragostea, casa, trecutul glorios, de aceea Mitea vine să se răzbune, îl ucide pe Kotov şi apoi se sinucide, procedând ca un intelectual camilpetrescian cu conştiinţa încărcată, duplicitar cu regimul criminal, acuzat fiind de Kotov că ar fi trădat opt generali albi, deci că ar fi şi el vândut NKVD-ului.

Aşadar, în substratul acestei poveşti de dragoste se află reţeaua criminală, care acţionează fără milă, în ciuda aspectului festivalier, a jocurilor pioniereşti, a timpului liber al tovarăşilor, a duminicilor pigmentate cu surprize, precum aplicaţiile cu măşti de gaze, a vieţii fără griji a numeroasei familii, căreia Mitea îi cântă la pian şi o învaţă can-can şi step, dar mai ales în ciuda pavoazărilor de tot felul, a tuturor poncifurilor comuniste, a hei-rup-ismului epocii, culminând cu faimoasele dirijabile ale lui Stalin, marea invenţie care face până şi stepa să fie pavoazată cu portretul tovarăşului ridicat de un dirijabil, imagine copleşitoare, care acoperă tot orizontul şi pe fundalul căreia are loc uciderea brutală a lui Kotov, care aminteşte, ca stil, de filmul naturalist al lui Vasili Şukşin, **Călina roşie**.

Contrastul dintre monstruozitate şi gingăşie este extraordinar de bine reliefat de regizor, printr-o desăvârşită artă a nuanţelor şi a suspansului, prin antitezele lui Mitea în special, care, sub o mască jovială, care le impresionează pe femeile familiei cu bravade pianistice şi giumbuşlucuri de clovn, ascunde o bestie, pe care Kotov o demască, însă fără succes, căci sunt vremuri în care gorilele lui Stalin te ridică în plină noapte, iar Dimitri e însoţit de două personaje dubioase. Un alt contrast antologic, metaforic, avem în scena când Kotov o plimbă pe Nadya, fetiţa sa, cu barca şi face o comparaţie între călcâiul său bătătorit şi călcâiul ei fin, acesta fiind idealul puterii sovietice, spune el, să

Scanned with CamScanner

construiască poporului drumuri netede, pantofi de calitate, care să-i păstreze picioarele fine ca ale Nadyei!

Mai mult, până la un punct, **Soare înşelător** poate fi considerat un film pentru copii, dat fiind că vedeta acestei lumi este Nadya, fata Marusiei, care nu se ştie dacă e făcută cu Kotov sau cu Mitea, oricum, Mitea o cucereşte, căci îi spune întruna poveşti, pe care i le înscenează ca la teatrul de păpuşi. Şi peste tot sunt pionieri, epoca fiind văzută din perspectiva lor, în primul rând a acestei fetiţe geniale, Nadya, căreia Nadejda Mihalkova, se pare chiar fata regizorului, îi dă o aură memorabilă, dovadă că ea a obţinut şi premiul Oscar pentru acest rol. Însă din momentul când fetiţa părăseşte maşina neagră, care îi duce pe Kotov şi Mitea spre moarte, începe tragedia propriu-zisă, anunţată prin imaginea unui „soare înşelător", reprezentat printr-un spot de lumină, ca un glob de foc, care bântuie prin casă până sparge un geam. Pare ca o minge, dat fiind că mingea e şi ea un personaj în acest film, simbolizând noua putere populară, care a înlocuit tenisul şi criket-ul cu fotbalul, mai accesibil masei.

Această minge de foc pare un simbol scos din teatrul Noh, din spectacolul trupei japoneze „Ryutopia", după **Poveste de iarnă** de Shakespeare, dominat scenografic de nişte globuri de foc ce simbolizează, cum declară regizorul nipon Yoshiro Kurita, „ochii lui Dumnezeu, care veghează continuu asupra stupidităţii omului", care aici însă, în reţeaua comunistă, nu mai au nici o putere asupra faptelor nesăbuite ale omului, fiind înlocuiţi de ochii lui Stalin, care veghează din dirijabil asupra terorii pe care a instituit-o şi o controlează.

Văzând această „comedie roşie", cu multe momente de umor copios, te trec însă fiorii, fiindcă în subtextul jocului aparent vesel, se ascunde reţeaua bărbierilor istoriei, adică tragedia, ale cărei efecte le vedem noi astăzi în vânătoarea de vrăjitoare a dosarelor, a confuziei generale în care se află omenirea, lipsită de un cap limpede – şi nici nu se întrevede că ar apărea din cer vreunul! –, totul fiind manipulat, controlat şi condus de acest monstru, reţeaua, un tăvălug care nu mai poate fi oprit, care acţionează în virtutea mecanismului interior ancestral, ca un perpetum mobile, o fiară, care nu poate fi ucisă, ci numai rănită, care zămisleşte non-stop, din viermii interiori, monştrii ucigaşi ai puterii, dat fiind că nu despre o fiară a naturii e vorba, ci despre una infernală, zămislită în bolgiile dantești, de minţi bolnave.

Scanned with CamScanner

O astfel de rețea-fiară nu are reguli. Așa ceva nu se găsește în natură, dovadă că oamenii diabolici nu au învățat nimic de la fiarele ei. În junglă, animalele au un sistem de reguli pe care le respectă, care le apără sau le fac să supraviețuiască. Până și cele mai viclene fiare le respectă. Vânătoarea se face numai cu un singur scop, cel al hranei, iar când acesta este satisfăcut, prada e lăsată și altora, cum face leul, care, după ce s-a săturat, își ridică măreț coada, semn de undă verde și pentru fiarele mai mici să se ospăteze. Sau ce fascinat este acest spectacol în jungla mării, când monștrii marini, rechinii-ciocan sau rechinii-tigru vin al „clinica" unor mici viețuitoare să fie curățați de paraziți, o adevărată igienizare subacvatică!

Studiul științific asupra adâncului mărilor revelează o piramidă trofică sau o rețea de lanțuri trofice, prin care roata naturii se învârte, își repetă datumul polifemic, vietățile mâncându-se unele pe altele, de la guano la marile mamifere și de aici la zburătoare, cum fac rechinii care se hrănesc cu puii de păsări ce abia învață să zboare. Există în jungla naturii, cu alte cuvinte, o democrație a drepturilor și a limitelor, cum nu există între oameni, a căror lăcomie nu are margini. Oamenii n-au vrut să învețe niciodată de la animale, pești sau păsări aceste reguli, încălcând total legile naturii, până la masacrarea lor, punând în loc o rețea apocaliptică, fără speranța că i se va găsi vreodată leacul.

*

Dar Nikita Mihalkov a fost prezent la B-est și cu un film produs de el, **Statskiy sovetnik** (2005), în care deține și rolul principal, Prince Pozharsky, film regizat de un confrate tânăr, cum l-a prezentat el, Filipp Yankovsky, fiul cunoscutului actor Oleg Yankovsky și rudă cu alți artiști din aceeași nobilă familie. **Statskiy sovetnik** sau, pe românește, **Consilierul de stat**, este al treilea film bazat pe seria romanelor polițiste ale popularului scriitor Boris Akunin, care îl au drept erou pe Erast Petrovich... În trenul Sankt Petersburg – Moscova este ucis generalul Khrapov, suspect de crimă fiind nimeni altul decât Erast Petrovich Fandorin, un fel de ministru de interne, specializat în anchete dificile în cadrul departamentului poliției secrete. Dar pe mânerul cuțitului cu care a fost ucis generalul sunt inițialele „BG" ce aparțin unei organizații criminale, care terorizează cele două mari orașe ale Rusiei. Fandosin, jucat de același fascinant actor Oleg Menshikov, care, cum am văzut, deține roluri principale și în filmele lui Mihalkov, încearcă să rezolve cazul prin „metoda deducționistă" (un fel de ghicit în cărți). Fără succes

Scanned with CamScanner

însă. Mai mult, teroriştii continuă să facă atentate, cum ar fi atacul asupra visteriei statului ţarist. Atunci preia investigaţia faimosul detectiv Pazharsky, prinţ şi general, care soseşte la locul crimei, în teatrul de operaţii al lui Fandorin, care tocmai prinsese un terorist, dar fără să poată scoate nimic de la el. Dimpotrivă, Pazharsky reuşeşte de minune, transformându-l pe terorist într-un mieluşel. Venirea lui Pazharsky, felul cum este ea anunţată, pregătirile lui Fandorin şi oamenilor săi amintesc de **Revizorul** lui Gogol. Însuşi personajul are o înfăţişare impresionantă, învăluit în blănuri şi cu un aer de pe altă planetă. Pazharsky este şi el un fel de revizor, adică are o identitate falsă. Pentru că, deşi este consilier de stat, omul de încredere al ţarului Petru cel Mare, el se dovedeşte până la urmă creierul atentatelor. Deşi Pazharsky deconspiră toată reţeaua, lichidând-o, îi cade totuşi victimă, în urma exploziei unei bombe mascate pregătite de o contesă pentru un nou atentat terorist. Pozharsky, jucat magistral de Mihalkov, face o demonstraţie a dedublării, fiind un fel de „bărbier" al crimei, cum este momentul ce precede moartea sa, când se joacă de-a crima, când execută un dans vesel al victimei, ca în clipa imediat următoare să scoată asul din mânecă şi să devină călău. Jocul de-a crima este antologic. Moartea unui astfel de personaj rarisim, de neînlocuit, este deplânsă chiar de ţar, care îi găseşte totuşi un înlocuitor, numindu-l în loc pe exact contrariul său, adică pe însuşi neputinciosul, dar răsfăţatul, norocosul, toleratul şi aparent cinstitul/ naivul Fandorin. **Statskiy sovetnik** este un film despre terorism avant la lettre, care prezintă o adevărată reţea subterană, pregătită şi organizată de serviciile secrete ruseşti încă de pe vremea lui Petru cel Mare. Deci terorismul, care este forma cea mai radicală de „frizerie", de „radere" istorică, nu e ceva nou, există de sute de ani, ba, în forma lui rusească, capătă toate atributele anarhismului, ca soluţie a salvgardării ţării, pe care fiecare o vede la ananghie, într-un pericol iminent, şi vrea s-o salveze. Ba printre figurile marcante ale terorii se află conţi şi contese, aşa cum sunt protagoniştii filmului lui Yankovsky. Jocul lui Nikita Mihalkov este cameleonic, înşelător, pe măsura unui personaj uns cu toate alifiile, dedublat, alunecos, paradoxal. Rolul îi vine ca o mănuşă, fiindcă el şi în viaţa de toate zilele, şi atunci când participă la master-class sau conferinţe de presă este la fel de înşelător, de paradoxal, de alunecos, trecând simultan de la o stare veselă la una gravă şi invers. **Statskiy sovetnik** aduce în prim-plan o istorie subterană, învăluită în fumigene, bombe, confuzie şi ceaţă. Este exact atmosfera

Scanned with CamScanner

propice pentru crimă, pentru bărbierii istoriei. Metafora cetii defineşte foarte bine această lume, deşi la fel de bine o defineşte şi Nikita Mihalkov cu o metaforă opusă, în filmul **Soare înşelător** (1994), cu referire directă la Stalin şi epoca sa înşelătoare, criminală, confuză, în care protagoniştii trădează şi ucid. Vechea şi noua societate înşelătoare se mişcă după o reţea subterană, dirijată de NKVD, care transformă omul într-o unealtă bestială. Sunt alte zeci de filme realizate după acest tipic, implicându-se condeie scriitoriceşti şi regizori de marcă, revelând o realitate adesea fictivă, până la identificarea cu filmul mafiot, cum face Mircea Veroiu în **Să mori rănit din dragoste de viaţă** (1984), mafia fiind un alt model de reţea criminală, bine organizată. Am analizat pe larg aceste filme pentru a înţelege poate mai bine ce se întâmplă azi în România şi în lume. Şi azi trăim efectele acelui „soare înşelător", căci fenomenul „Dosariada", care a declanşat o formidabilă „vânătoare de vrăjitoare", nu este decât o bombă cu efect întârziat. Nikita Mihalkov, cu formidabilul său simţ burlesc, a pus în **Soare înşelător** o pecete inconfundabilă asupra Omului ca produs şi victimă a celei mari criminale reţele care a existat vreodată.

Colţunaşii lui Nikita Mihalkov

În volumul meu **Filmul românesc în context european** mă ocup în mod special de tema globalizării şi a identităţii naţionale, altfel spus, de raportul dintre naţional şi universal, iar pentru a demonstra că nu poţi fi universal fără rădăcini, fără să ai o identitate naţională, am dat numeroase exemple, cele mai preţioase fiind filmele lui Nikita Mihalkov **Bărbierul din Siberia** şi **Soare înşelător**, care sunt modele de apărare a sufletului rus înainte de orice! Şi mare mi-a fost bucuria când, cu prilejul venirii regizorului la B-est, l-am cunoscut, am putut să-i ofer cartea şi să aflu că ideile noastre coincid, că şi pentru el a fi universal înseamnă înainte de toate a fi al poporului tău. Ba, la gala de deschidere a festivalului cu filmul său **Soare înşelător**, Nikita Mihalkov a dat acest exemplu pe înţelesul tuturor: „În Rusia, mâncarea specifică sunt colţunaşii, în Italia spaghetti, în America, breakfast-ul. În filmele mele, eu vă invit la colţunaşi, nu la breakfast. Şi sunt sigur că ei, colţunaşii mei, vă vor plăcea!"

Însăşi personalitatea lui este pe specificul acestor colţunaşi. El este un formidabil reprezentant al spiritului rus, un amestec sui-generis de umor şi adâncime, de glume şi gânduri substanţiale. Cu adevărat Nikita

Scanned with CamScanner

Mihalkov este un om înțelept, dar ca un artist, adică e fermecător, știe să se facă înțeles, știe să-și comunice gândurile cele mai profunde, oferindu-le un ambalaj anecdotic. De pildă, când cineva l-a întrebat ce este un regizor, el a răspuns: „Este un om cu o mare capacitate de umor. Dacă tânărul care aspiră să fie regizor are acest extraordinar simț al umorului, poate deveni un mare regizor, iar dacă nu va deveni, umorul îl va face să treacă peste asta!". Sau când altcineva i-a amintit la sfârșitul conferinței sale (master-class) că nu a dezvăluit care e al doilea lucru important pentru el, după conceptul de *atmosferă*, care ar fi primul, Nikita Mihalkov a zis: „Al doilea lucru important e să înțelegi primul lucru important". Și a adăugat: „N-aș vrea să fiți ghiftuiți. Chiar și medicul recomandă să te ridici puțin flămând de la masă. Eu aș vrea să fiți flămânzi-flămânzi, să mă mai chemați".

Această trecere spontană de la bravadă la cugetări adânci, grave, răscolitoare, este uluitoare, ca un paradox magic. Când îl asculți pe Nikita Mihalkov, îți dai imediat seama că ai în față un om cu o puternică viziune despre viață și lume, un om cu principii, fapt tot mai rar azi, că arta lui nu e întâmplătoare, că are în el un suport existențial și filosofic temeinic, ca o fundație de granit. Și care ar fi această viziune, care sunt aceste principii?

Mi-am dat seama că prima problemă care îl frământă pe NM, ca pe toată lumea, de altfel, este raportul dintre național și universal. Altfel spus, globalism sau identitate națională, film european sau film național? Când am scris acest capitol în volumul **Filmul românesc în context european**, am dat drept exemple de identitate națională filmele lui Nikita Mihalkov, așa cum am spus. Când i-am oferit cartea, i-am și indicat paginile unde le comentez. Cu alte cuvinte, am fost extrem de curios – evident, nu numai eu – să aflu ce s-a întâmplat, ce se întâmplă cu sufletul rus? Iată cum au decurs răspunsurile sale și întrebările ziariștilor:

- Filmul rusesc evoluează prea repede și poate nu întotdeauna bine, dar acum în Rusia sunt mai mulți spectatori la filmele rusești decât la filmele străine, cu excepția celor americane. Se spune că poporul s-a întors la film. Acum 10-11 ani box-office-ul filmului rusesc era derizoriu, de numai 8 mii de dolari. Vă dați seama ce înseamnă asta pentru Rusia? Să ai un box-office cât Monaco sau nu știu ce altă țărișoară! Acum situația s-a redresat: s-a ajuns la 600 milioane de dolari! Când am făcut **Bărbierul din Siberia**, deci în 1989, erau 32 de cinematografe. Azi sunt peste 1

Scanned with CamScanner

500! E o industrie care se dezvoltă extrem de repede. Cantitativ. Problema este: avem capacitatea de a oferi şi calitate? Acum 15 ani, când cinematograful mondial s-a năpustit peste Rusia, toată lumea s-a repezit să vadă asemenea filme, dar noi aşteptam o gură de aer curat. Numai că în fereastra asta deschisă, a apărut un fel de canalizare în care s-a vărsat tot, toate zoile din Occident. Noi vedeam filme la care, dincolo, nu se mai uită nimeni. Acum însă situaţia s-a schimbat, fiindcă, între timp, ne-am mai dezmeticit. Pentru cinematografia rusă, din cauza vitezei, problema este asta: că ambiţiile sunt înaintea profesiei. Avem de toate, dar lipseşte profesionalismul. Şi el lipseşte la nivelul mediu. Consider că, într-adevăr, cum spuneţi şi dvs., internaţional poate deveni numai ceea ce este naţional. Şi numai acest cinematograf care creşte din rădăcini, din albia unei ţări, este valoros. Tarkovski, oriunde ar fi, este rus!

Nikita Mihalkov crede că toate întrebările, de orice fel, s-au pus. Doar răspunsurile contează acum. Cum răspunzi la o întrebare sau alta. La întrebarea cum a evoluat el ca regizor, a răspuns: – Asta e treaba criticilor. Cum am evoluat eu, când, în ce fel? Nu mă interesează. Mă interesează ca spiritul meu să meargă în aceeaşi direcţie pe care m-am fixat, rusească, naţională. Şi de la primul meu film şi până la ultimul nu l-am trădat pe acel spectator care a mers de la început cu mine. E suficient un spectator, dar mi-ar părea rău dacă ce fac eu acum n-ar interesa tineretul. Şi eu cred că-l interesează. Nu e vorba aici de popularitate. Apari în două seriale de televiziune şi eşti recunoscut pe stradă. E vorba de ceva mult mai adânc, care să dureze. E vorba, desigur, de sufletul rus. Dacă veţi vedea filmele mele, veţi înţelege ce e sufletul rusesc.

Când cineva i-a cerut să cânte aşa cum o face într-unul din filmele sale, a spus:

- Asta mi-aduce aminte de o întâmplare. Am sunat pe un suspus şi omul de legătură m-a întrebat: Cine sunteţi dvs.? I-am zis: Nikita Mihalkov. Şi el: Nikita Mihalkov în persoană? În persoană. Nu cred. Ca să vă cred, cântaţi-mi melodia din filmul dvs. Şi i-am cântat-o. Atunci imediat mi-a făcut legătura cu şeful lui, pe care îl căutam. Dar aici nu e cazul să cânt. Ca să cânt, trebuie să punem ceva în pahare şi să ciocnim.

La întrebarea: Cine sunteţi dvs.?, s-a lăsat pe scaun, a dus mâna bandajată, căci suferise un mic accident, la frunte şi a zis:

- Cine sunt eu? Mă gândesc şi zic: Eu, Nikita Mihalkov, sunt un idiot.

Scanned with CamScanner

Cu privire la compozitorul favorit, i-a înşirat pe toţi, de la Beethoven şi Mozart la Ceaikovski. Apoi a adăugat:

- I-am zis pe toţi? Mi-a scăpat vreo unul? Deci toţi sunt compozitorii mei preferaţi. Iar Rahmaninov mă atrage ca un vârtej, indiferent de situaţie.

La întrebarea privind legătura cinematografului cu politicul, a răspuns:

- Cinematograf se poate face cu ajutorul politicii, dar cei care cu ajutorul cinematografului fac politică, cred că nu sunt corecţi.

Şi a dat un exemplu legat de Siberia, apoi a revenit la o idee pe care a reluat-o de mai multe ori, semn că-l frământă:

- Astăzi civilizaţia merge mai repede decât umanismul. Distanţa e uriaşă. Pentru unii războiul e un joc pe computer. Fac tot felul de clacule şi permutări. Dar ce se întâmplă acolo, jos, în realitate, nu ştiu. Este foarte periculos când civilizaţia o ia înaintea umanismului. Când războiul a ajuns pe pământ, totul începe să doară. Iar durerea nu e doar pentru unii, e pentru toată lumea, indiferent de paşaportul pe care îl ai.

Cineva e interesat ce părere are despre problema minorităţilor.

- Naţiunile mari nu înţeleg ce înseamnă minorităţile naţionale din interiorul lor. Am fost invitat într-un sat tătărăsc la o sărbătoare şi cineva îmi spune: Vreţi să vedeţi o moschee? Da, zic. Hai! Urcăm până într-un vârf de deal, ajungem la moschee, care e înconjurată de un peisaj rusesc fantastic. Şi întreb: De când e moscheea? De 7 ani, mi se răspunde. Iar peisajul e de o veşnicie. Însă pentru oamenii care merg la această biserică peisajul face parte din viaţa lor. Şi atunci cum mai stăm cu problema minorităţilor? Întrebarea cade.

Desigur, Nikita Mihalkov a mai spus că în acest moment face două filme în acelaşi timp: **12 oameni furioşi**, un remake după Sidney Lumet, şi **Soare înşelător II**, apoi ne-a mai spus că e preşedintele Festivalului de film de la Mosova de anul acesta (2007) şi că-l va deschide cu ultimul film al lui Kusturica. Cât despre cinematograful românesc, a spus că nu-l cunoaşte:

- Nu ştiu decât scurt-metrajul **Trafic** de Cătălin Mitulescu, pe care l-am premiat la Cannes în 2005, când am fost preşedintele juriului de scurt-metraj. Nu i-am văzut lung-metrajul **Cum m-am petrecut sfârşitul lumii**. Dar **Trafic** a fost cel mai bun. Profesionist făcut. Degaja energie spirituală.

I s-a spus, ca un reproş: Sunteţi dintre apropiaţii lui Putin. Şi replica sa nu a întârziat:

Scanned with CamScanner

- Sunt o cunoştinţă a lui. N-ar trebui să se amestece prietenia cu cunoştinţa. Eu nu sunt prieten cu Putin aşa cum sunt actorii americani. La noi un artist nu e aşa de apreciat ca în America. Societatea rusească e tare ciudată. Eu am fost star până a veni aici, nu ştiu dacă o să mai fiu după ce mă întorc. Cei care îţi pun piedică sunt la tot pasul, dar eu mă conduc după un proverb vechi oriental, care zice aşa: „Dacă stai liniştit, duşmanul tău va trece pe lângă tine!"

Şi iar revine la cinematograful rus şi problemele lui:

- Noi ne-am repezit să filmăm ceea ce înainte era interzis: prostituţie, drog, violenţă, homosexualitate... sau să ne rupem carnetele de partid în faţa camerelor de luat vederi. Eu n-am făcut nimic din toate astea. Mi-am văzut de treabă ca şi înainte.

Şi o întrebare vine prompt, se referă la filmele sale din perioada sovietică.

- Filmele mele din perioada sovietică!? Nu mi-e ruşine pentru nici unul dintre ele. N-am filmat niciodată de dragul cuiva. Noi, eu şi colaboratorii mei, ne-am bazat pe Tradiţie şi pe şcoala rusă de film. Nu ne-am lăsat ispitiţi de tentaţii. Singura mea problemă acum, când lucrez la **12 oameni furioşi**, este: Ce fel de film trebuie să fac eu, ca să le fac pe fetele vorbăreţe din sala de cinema să tacă?!

O persoană din fundul sălii, cu o voce cam timidă, e curioasă să afle cum stă cu femeile, cu potenţa!

- Uite cum, ca în anecdota asta: Tatăl îşi întreabă fiul căsătorit de curând, cum stă cu potenţa? Am fost împreună de 32 de ori. Dar tu? De, eu numai o dată. Peste cinci ani se repetă dialogul. Fiul răspunde că de 10 ori, tatăl tot o dată. Peste alţi zece ani, fiul zice de două ori, tatăl răspunde că o dată. Peste alţi zece ani, fiul zice niciodată, tatăl, tot o dată. Vedeţi, ce vă spuneam mai înainte: tendinţa asta de a te grăbi, duce la dezastru. Dacă vrei să ieşi cu orice preţ în evidenţă, te costă.

În **Bărbierul din Siberia** se face un elogiu al soldatului rus. Cineva întreabă dacă soldatul rus face parte din sufletul rus.

- Bineînţeles. La noi, în Rusia, a fi soldat n-a fost o profesie, ci un mod de viaţă. Soldaţii erau de mici educaţi în spiritul onoarei. Iar reprezentarea cinstei, a onoarei soldatului rus era ceva esenţial pentru un artist. Azi e o criză a acestui sentiment, aşa cum este şi o criză a fertilităţii. Se nasc mai puţini oameni decât mor. V-am spus, umanismul rămâne în urmă faţă de civilizaţie. Ce înseamnă asta? Că omenirea a

Scanned with CamScanner

pierdut respectul pentru naştere, pentru viaţă şi pentru moarte. La televizor se văd ceas de ceas mii de morţi şi aşa s-a ajuns că moartea nu mai impresionează pe nimeni. A devenit ceva banal, neînsemnat. E ca şi cum nu ne mai interesează povestea acelei bătrânici pe care a descris-o Dostoievski şi pe care o loveşte cu toporul Raskolnikov. Se întâmplă ceva de necrezut: o durere străină nu te mai atrage. Dacă înainte ai atins pe oamenii care au stat între viaţă şi moarte, acum nici viaţa nu mai contează, ba sunt chiar la modă sinuciderile în grup. E sentimentul unei exorcizări treptate a sufletului.

*

Şi alte gânduri ale lui Nikita Mihalkov le-am înregistrat la gala care a urmat după conferinţa de presă, despre care am mai scris, dar timpul a fost ocupat de C.T. Popescu, care întâi i-a făcut o prezentare atât de originală oaspetului încât acesta nu s-a recunoscut în ea, apoi a prezentat filmul care urma să-l vedem, **Soare înşelător**. A fost parcă o confirmare a ideii lui Nikita Mihalkov cu umanismul. Şi acum regret că acele minute preţioase nu au fost folosite de ilustrul oaspete, care abia a apucat să spună:

- Nu ştiu de s-ar fi vorbit atâta despre mine dacă aş fi fost regizor român. Dar să fii regizor rus pe pământ românesc, e prea mult! În primul rând pentru că fac două filme deodată. Eram bolnav, m-am rănit la mâna asta (şi ne arată mâna dreaptă bandajată), dar tot am venit aici, am fugit din studio, unde lucram la unul din filme, iar acum sunt aşteptat acasă. Ce pot să vă spun? Ce aşteptaţi de la mine? Dacă tot am venit până aici, aş vrea să nu spun prostii. Aşteptaţi poate vorbe mari de la mine.... Am să încerc. Aş zice despre ce s-a întâmplat cu noi, cu partea asta de lume, ca o concluzie: Nu poţi minţi tot timpul şi întregul popor, ci doar o parte. Poţi să te prefaci o vreme, dar până la urmă tot trebuie să dai socoteală, dacă nu în faţa oamenilor, atunci în faţa lui Dumnezeu. Se caută vinovaţi pentru ce-a fost. Cine e vinovat? Nimeni anume nu e vinovat. Vinovaţi suntem toţi. Ca cineast nu mă preocupă decât să spun adevărul, să spun ceva important. Filmul nu se face pentru un eveniment, pentru 7 noiembrie sau 1 mai. Muţi au făcute filme pentru un eveniment, apoi n-au mai ştiut ce să facă cu filmul. Cum se face un film?, aud că mă întreabă cineva. Dacă o să-l întrebaţi pe cofetar ce-a pus în tort, o să-l omorâţi, mai bine mâncaţi tortul! Şi ce să vă mai spun, că, aşa cum s-a zis, propaganda socialistă a fost o minciună sfruntată, dar ceea ce ea a afirmat despre

Scanned with CamScanner

capitalism, este adevărat. Acum simțim pe propria piele. Cred că și dvs., căci facem parte din aceeași familie.

I-au mai fost puse și alte întrebări, cum ar fi acea despre fratele său.

- Andrei și-a adăugat la nume un Koncelovski, ca să nu ne încurce lumea, să spună că el e alb, iar eu sunt roșu. Tata era cu 10 ani mai tânăr decât mama și în fiecare zi ne lua de mână și ne ducea la biserică. Am fost foarte bisericoși... Cum a influențat comunismul opera mea? Păi cum! M-a lăsat să-mi exprim iubirea, iar filmele mele sunt toate filme despre dragoste. Important e să facem filme pentru oameni, nu pentru patrie! În ce curent mă încadrez? Imaginați-vă că mă așez pe un scaun și mă întreb: În ce curent sunt eu oare? Nu știu. Sunt un idiot. E ca și cum l-aș întreba pe Dumnezeu: Exist eu oare, Doamne, pentru Tine sau poate că Tu nu exiști pentru mine?!

A urmat vizionarea filmului **Soare înșelător** și Nikita Mihalkov a spus că „aș dori ca la sfârșit să fie tot atâția spectatori câți sunt acum". Și au fost. Dar ce-a fost, am povestit într-o cronică anterioară, a fost o rușine, cu fluierături și anateme asupra organizatorilor, dat fiind că vizionarea a fost un fiasco din punct de vedere tehnic, o desincronizare între imagine și textul subtitrat, cu enorme goluri în momentele importante ale filmului, care, pentru cine a avut șansa să-l vadă în condiții normale, este o capodoperă. Ce-o fi fost în sufletul rus, hrănit cu colțunași, al lui Nikita Mihalkov, numai Dumnezeu știe!

Spovedania unui cineast

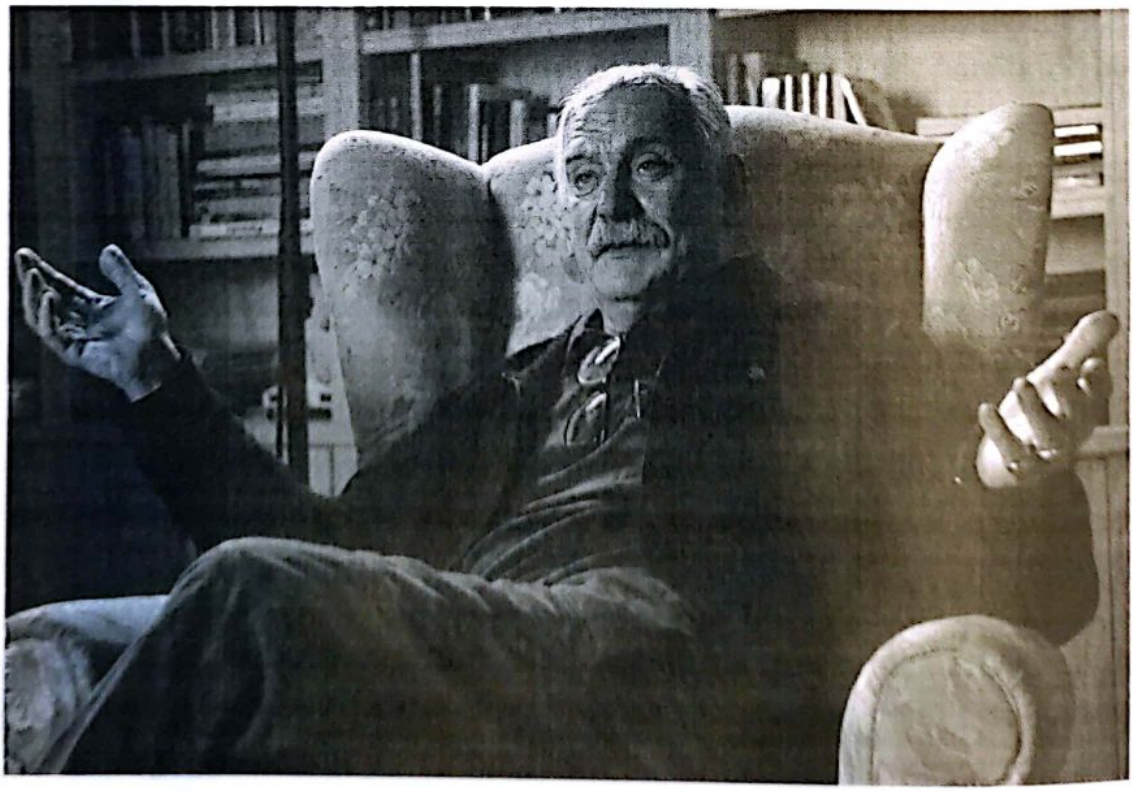
Ceasuri memorabile la B-EST International Film Festival. În sala „Amfiteatru" a TNB, în dimineața zilei de 15 aprilie a.c., a avut loc un master-class susținut de faimosul regizor rus Nikita Mihalkov, altfel spus, o conferință aplicativă pe tema „Regizorul în două ipostaze: în afara filmării și la cadru". Sala era arhiplină și NM, acest „Spielberg al Rusiei", cum e supranumit, a ținut pentru început să știe cu cine are de-a face. „Cine sunteți voi?", a întrebat. Și i s-a răspuns: studenți, actori, ziariști, oameni de cultură în general.

- Cred că important este nu să țin eu un discurs, ci să construim un dialog. O discuție vie, un dialog liber sunt mai de folos decât să vă proiectez eu pe acest ecran secvențe din câteva filme pe care vi le-am adus. Și vreau să încep prin a vă spune că pe mine, ca regizor, mă

Scanned with CamScanner

interesează două lucruri. Primul e atmosfera. N-am înțeles ce e atmosfera până n-am citit ce scrie Mihail Cehov: „Sufletul spectacolului de teatru este atmosfera. Atmosfera e cel mai bun regizor". Dar acest lucru e valabil și pentru film. Trebuie să creăm condițiile necesare pentru actor ca să trăiască o situație, o replică, un personaj, relația cu alt personaj, adică atmosfera în interior și în exterior. Și dacă se creează atmosfera în timpul real înseamnă că timpul real de pe scenă este egal cu timpul real de pe ecran. Această atmosferă vă va atrage în interiorul filmului și cu ea veți putea dezgropa energia din voi! De ce m-am gândit eu la acest lucru? Pentru că Mihail Cehov, pe care eu îl consider un geniu, și-a creat sistemul pentru oameni medii. Atmosferă, energie, iată cheia. Ajungem astfel la cuvânt. Cuvântul nu are nici o importanță pentru mine. E de mirare. Când Cehov l-a văzut pe Paul Scofield în **Regele Lear** a spus că e ca și cum am înțeles lecția. De ce? Pentru că el, cuvântul, era născut din energie. Pentru că acționau nu cuvintele, ci energia, care era un rezultat al atmosferei concrete.

Aș fi vrut să intervin, să spun că însuși cuvântul e declanșator de energie. Dacă Biblia spune că la început a fost Cuvântul, eu înțeleg că el, cuvântul, e creator de lume și implicit de artă. Orice simfonie are la bază cuvântul, chiar și prin titlul ei. Ca și orice tablou, ca toate artele



Scanned with CamScanner

vizuale. Dar nu era momentul, pentru că Nikita Mihalkov își susținea intens demonstrația.

- Pe baza propriei experiențe, am făcut în teatru **Piesă neterminată pentru pianină mecanică**. În Italia. Am chemat actorii. Și nu știam ce să le spun. Școala ne învață că întâi vorbesc eu, regizorul, apoi tu, actorul. Și când vorbesc eu, tu să taci, să nu mă încurci. Dar nu știam ce să le spun. Eram disperat. Ce să fac eu cu Cehov al meu? Și dintr-odată am găsit. Orice artă încearcă să semene cu muzica. Literatura, pictura, baletul, toate încearcă să semene cu muzica. Nu prin semnificația cuvintelor, ci prin alte mijloace. Ați văzut **Pianina** mea, nu?! E cald, sufocant de cald. Creați-mi, le zic actorilor, starea asta, să simt că e sufocant de cald. Unii iau un ziar și fac cu el ca și cum ar fi un evantai. Nu vreau să-mi arătați că e cald, le zic, ci chiar să fie cald. Cel mai important lucru este memoria biologică. Actorii vin la repetiție, sunt punctuali, sunt disciplinați, știu textul... Și ei vor să-mi arate asta, da eu nu vreau așa ceva. Se așteaptă să-i pun să spună textul, că așa sunt obișnuiți. Și la noi e la fel, ca la ei. Și la dvs., pe scena asta, nu e la fel? Dar eu tac, nu le spun nimic. Se uită la mine și... tăcem. Trec așa zece minute. Încă zece. Jumătate de oră. O actriță și-a scos andrelele și a început să tricoteze. Altul citea dintr-o revistă. Au trecut 40 de minute. Au început să caște. Și un asistent de-al meu, pe care îl învățasem ce să facă, ne dă pe bandă un ciripit de păsărele, apoi proiectează pe ecran tot ce s-a petrecut pe scenă. Ei au sărit în picioare, ce-i asta? Nu știuseră că sunt filmați în timpul acelei lungi așteptări. Și le-am arătat ce e pe ecran. Asta înseamnă căldură mare. Când nu te poți mișca fiindcă se lipește cămașa pe tine. Și uite-așa am început să luptăm pentru atmosferă. Pe urmă, am început lupta pentru cuvânt. Și le-am zis: Uitați textul și personajul pe care îl jucați pe scenă și vreau să-mi spuneți cu ce instrument seamănă personajul dvs. Probabil cu o vioară, zice unul. Probabil cu o tubă, zice altul. Și așa i-am împărțit pe toți și le-am spus ca fiecare să-și cânte replica. Replica dvs. e prima, așa vioara, acum intră tuba...

Și Nikita Mihalkov cântă o arie din Bărbierul... pe instrumente, făcând ca vioara, va violoncelul, ca flautul, ca tuba...

- A ieșit o minune. Eu eram dirijorul și ei instrumentiștii. I-am făcut să încerce să interpreteze sensul cuvintelor. Tuba nu poate fi decât așa, nu poate scoate astfel de sunete... Și pe această cale, fiecare și-a creat plastica interioară a personajului...

Scanned with CamScanner

A urmat un ropot de aplauze din partea asistenței. NM își pune pe un scaun alăturat flaneaua pe care o avea pe umeri, apoi haina. Bea dintr-o sticlă apă plată, apoi țintuiește mai departe sala.

- Noi nu înțelegem ce înseamnă un gest psihologic, dacă nu l-am citit pe Mihail Cehov (n. 29 august, 1891, la Moscova – d. 30 septembrie, 1955, la Beverly Hills, USA; a fost actor, regizor și scriitor rus, care a emigrat în America după Revoluția din Octombrie). Un actor începe să facă gesturi inutile când nu știe ce să facă cu rolul. I se pare că e organic. Și poate să ducă publicul în eroare într-un serial de televiziune. Dar chiar dacă are succes, asta nu rezolvă esența problemei. Cine este cel de pe ecran? Actorul sau personajul? Întorci capul, dar nu tu îl întorci, ci personajul pe care îl interpretezi. Eu, vedeți, mă întorc așa, țarul Alexandru al II-lea se întorcea așa și nu fiindcă avea guler înalt, scrobit.

La fiecare demonstrație pe care o face, NM primește aplauze, ba și fluierături de admirație.

- A îmbrăca într-o formă un personaj, aici e cheia problemei. Prea puțini sunt preocupați azi în teatru de formă. Ne pierdem foarte mult în nimicuri. Și avem niște posibilități uriașe pentru că avem gestul psihologic. Numai energia poate să producă un efect asupra spectatorului. Cinci pagini de text pot fi înlocuite cu un singur gros-plan, dar care nu este o pauză, ci o amplificare a energiei.

Teoria lui NM nu mi-e străină. Desigur, aceste idei au frământat pe mulți regizori ai secolului trecut, începând cu Stanislavski și Tairov și până la Grotoveski și Brook. În cartea mea Teatrul isihast fac o istorie a acestor idei și teorii, ajungând până la Andrei Șerban, care e în căutare febrilă de noi energii, considerând că arta spectacolului modern și-a epuizat vechile energii și teatrul arată azi „jalnic", cum a demonstrat, din păcate, chiar el, cu montreea de la Cluj, Purificare, după Sarah Kane. De aceea, eu am propus drept nouă sursă de energie isihasmul, experiența athonită. Indiscutabil, sufletul rus e o altă sursă inepuizabilă de energie și NM știe asta, de aceea bate el toba pe tradiție și specific național.

Acum, surprinzându-ne pe toți, NM scoate dintr-o cutie o pereche de pantofi de damă și o pereche de pantofi bărbătești lăcuiți și îi aruncă în mijlocul scenei.

- Avem aici două personaje, un bărbat și o femeie. Cine sunt ei? De ce stau așa? Și ce-ar putea să vorbească? Unde s-au întâlnit? Hai, cine vrea să încerce experimentul acesta?

Scanned with CamScanner

Doi tineri din sală se urcă pe scenă şi se aşează în dreptul perechilor de pantofi. Fata vrea să mute perechea ei. Dar e oprită de NM.

- Nu, lasă-i aşa! În altă poziţie sunt în altă relaţie. Unde se întâmplă scena asta?

Cineva din sală zice: La un bordel. Rumoare. Bine, la bordel. Continuaţi. După cum stă, se vede că el a venit la bordel pentru prima dată. Dar cine e ea? Poate fi o prostituată. Sau poate fi o patroană. E sora lui, zice altcineva. Deci bărbatul a venit la bordel şi acolo şi-a găsit sora. Sau poate că ea îl aştepta acolo pentru că ştia că el merge la bordel. Şi ea este cam agresivă, pentru că e sora mai mare. Şi sala, dirijată de NM, adaugă noi nuanţe. Când cineva sare calul şi nu intră în joc, spune:

- Nu ieşi din situaţie. Căutaţi să creaţi o stare, să declanşaţi o relaţie, să se nască o atmosferă. Pe mine mă interesează caracterul acestor oameni. Eu nu accept explicaţii de tipul „nu se ştie". Cine este el, ce număr poartă la pantof? Un detaliu elementar poate defini un caracter. Să nu uităm că aceştia sunt nişte pantofi de lac. Gândiţi-vă la calitatea acestor pantofi, cât adevăr şi neadevăr poate să genereze! Un ţăran nu poate purta asemenea pantofi... Dintr-un detaliu, un fleac, se naşte personajul. Pe ecran durează câteva secunde, dar noi trebuie să înţelegem şi ce a fost înainte de cadrul acesta şi ce va fi după el... Pantofii ăştia mă fac să cred că el cântă într-o orchestră, care îşi are locaţia vizavi de bordel. Plouă. E singura lui pereche de lac, dar trebuie să treacă strada pe o asemenea vreme, de ce? Ştie că sora lui e la bordel şi trebuie să o anunţe ceva urgent. Ce?

- Că părinţii lor sunt grav bolnavi, zice cineva.

- Bun, interesant. Poate că erau bolnavi, dar acum s-a întâmplat ceva şi mai grav, vreun atac cerebral... vedeţi, apar un număr imens de detalii din care facem istoria personajului. Este important să aduci în scenă şi în cadru memoria biologică a spectatorului. Ce înseamnă asta? Memoria biologică este o forţă de influenţare imensă. Poţi să arăţi de-a dreptul pe ecran tot ce vrei cu ajutorul ei. Să spuneam că e un ger năprasnic. Cum să transmitem acest lucru? Cum să captăm memoria biologică a spectatorului ca să înţeleagă că e ger? Prin înlănţuirea cadrelor. Vedem o mână. Apoi o clanţă. Şi pe urmă cu mâna s-a lipit de clanţă. Sau vedem doi tineri. Şi unul îi spune celuilalt: Sărută-mă! Spectatorul face nişte legături, dar noi trebuie să le provocăm, să conecteze acele legături ascunse, care aproape că nu sunt folosite. E căldură mare. Soarele în crucea dealului.

Scanned with CamScanner

Din asfalt e ridică aerul fierbinte. Şi un om se apropie de o maşină. Deschide portiera. Ce cald e înăuntru. Toţi ştim. Memoria biologică lucrează. Câte posibilităţi apar pentru că există toate aceste detalii în memoria biologică a spectatorilor! Dar mulţi o neglijează. Se pierde astfel acea energie liberă a spectatorului, o energie nefolosită, o energie a aşteptării...

D.I. Suchianu avea şi el o teorie similară, povestea bis. El spunea că spectatorul de film îşi face în memorie propria lui poveste, paralelă cu cea de p ecran. Dar NM arată şi cauza, de unde ia povestea bis energie.

- Reflexia e mai puternică decât raza iniţială. O scenă de dragoste. Actorii se dezbracă, se înlănţuiesc, operatorul filmează, regizorul mai dă o indicaţie, se reia scena... asta e raza iniţială. Dar energia erotică, adevărata energie, care nu e mimetică şi care trebuie transmisă în sală, e cu totul altceva. Vă aduceţi aminte de scena de dragoste din filmul lui Bertollucci **Ultimul împărat**. Toată scena are loc sub nişte perdele de mătase, dar nu sunt mişcări, contorsionări, însă ne interesează fiindcă acolo se înt'âmpă ceva. Noi, spectatorii, adăugăm ceva, adăugăm ceea ce nu vedem şi ceea ce nu vedem este mai puternic decât ceea ce vedem. Eram la un spital. Şi am văzut o femeie cu o fetiţă într-un cărucior. Şi am ajuns pe un culoar. Şi femeia a luat-o la stânga, a ieşit din vizorul meu, dar eu mi-am imaginat că după zid s-a întâmplat o nenorocire, că femeia a scăpat căruciorul pe nişte scări. Ce am văzut eu şi ce mi-am imaginat că s-a întâmplat apoi. Dar femeia a revenit cu căruciorul, deci nu se întâmplase nimic, de această reflectare a evenimentului a fost mult mai puternică decât în realitate, unde nu s-a întâmplat nimic. Realitatea arată după cum conectezi energia. Naşterea unui caracter şi metoda reflectării – asta e opera regenerării pure. Tot complexul energetic nu e numai al actorului, ci şi al spectatorului, care puteau să-i dea foarte multe actorului, să-l influenţeze, pentru că energia pe care o primeşte, spectatorul i-o dă înapoi. Ori pentru a ajunge aici, trebuie muncă, fraţilor! Eu nu lucrez cu un om, care, atunci când suntem la treabă, se uită la ceas.

Iar aplauze. Asta mi-aduce aminte de o filmare p care o făceam la Mărţişor cu IPS Valeriu Anania, care îl evoca pe Arghezi, mentorul lui. Şi la un moment dat, se întrerupe sunetul. Ce s-a întâmplat? Sunetista echipei a spus că i s-a terminat programul şi trebuie să plece. Aşa era şi cred că mai este la TVR. Părintele venise de la Cluj şi salariata TVR nu poate, ba îi şi taie fraza la mijloc, că aşa a vrut muşchii ei. Şi NM parcă îmi ghiceşte gândul.

Scanned with CamScanner

- La teatru, actorii au spectatori. Sunt aici, cu el, în sală. La film, spectatorii sunt echipa de filmare. Toţi membrii echipei de filare trebuie să fie conştienţi că ei trebuie să aibă energie pentru a influenţa pozitiv actorii din cadru. Am atâtea exemple. Mi-ar fi greu ca în două ore să vă comunic 40 de ani de experienţă. Mulţi mi-au pus întrebarea pe care mi-o puneţi şi dvs. acum, cum fac când regizeze un spectacol în care sunt şi actor principal? Nu ştiu. Niznaiem. E ceva firesc pentru mine. Există şi metode de concentrare. Dar, în general, nu-mi place să joc în filmele pe care le regizez. O fac cu plăcere în filmele altora. Am mai făcut-o în filmele mele când s-a îmbolnăvit un actor, iar în Soare înşelător e vorba de un motiv cu totul personal. Există actori care ar fi putut juca mai bine rolul, dar mi-am gândit că pentru fiica mea de şase anişori, ar fi mult mai bine, aş ajuta-o mai mult dacă aş fi eu în cadru, dacă tatăl din film eram şi tatăl din viaţă. Am jucat rolul practic pentru ea. În general, e foarte, foarte greu dacă nu ai încredere în cei din spatele camerei şi dacă nu şti convins că ei te iubesc.

Şi trebuie să recunoaştem că scenele dintre Kotov şi Nadya sunt dumnezeieşti, de o gingăşie pe care numai trăirea adevărată, reală, o poate genera.

- Eu mă bazez foarte mult pe intuiţie. La **Oci ciornie** am filmat cu un operator italian renumit, Franco Di Giacomo. Italienii au operatori colosali, dar sunt din altă şcoală. Aşa cum sunt şi cei din şcoala americană. Care filmează stas, artificial, nenatural, de parcă pentru ei nici n-ar exista natura şi şcoala ei. Şi ei fac filme pentru spectatorii cărora le este indiferent cum e filmat. Pentru mine, să nu ţii seama de natură, e moarte curată. Dacă intru la mijlocul proiecţiei unui film şi văd un cadru stas, ies din sală, pentru că cinematograful e trădat, înseamnă că aşa e şi scenariul, înseamnă că şi regizorul e un idiot. Şi am început filmările cu Di Giacomo. La o scenă, eu eram cu scenograful. Mă apropii de el şi-i spun: Franco, cred că e prea multă lumină pe feţele actorilor. El zice: Nu înţeleg. Atunci i-am zis să-mi împrumute o sută de metri de peliculă Kodak şi am filmat mersul meu pe un coridor. O sută de metri fără nici un fel de lumină, doar cu lumină naturală. Am developat şi l-am chemat să vadă rezultatul. A văzut, dar s-a supărat şi cu greu l-am împăcat. Pentru mine totul într-un film trebuie să fie viu. Nu-i pune actorului reflectorul în ochi, dă-i o lumină reflectată, să iese în evidenţă desenul feţei... Şi un bucătar le amestecă, dar nu e acelaşi lucru. Toate filmele

Scanned with CamScanner

mele sunt despre dragoste. Nu vreau să isterizez pe nimeni. Problema e să nu fii singur.

Din master-class se intră într-un fel de interviu generalizat. Toată lumea începe să-l bombardeze cu întrebări.

- Mă întrebați când mi s-a terminat atmosfera, când sunt mulțumit? Atunci cânt toți suntem mulțumiți. Nu se poate ca tu să fi creat atmosfera și cei din jurul tău să nu înțeleagă acest lucru. Atmosfera e ceva... e ca și când ai lucra cu vârful degetelor. E un întreg complex, care implică discuții, repetiții, mai bei o vodkă împreună cu actorii, îi ajuți pe actori să nu se mai teamă unul de altul și se creează o relaxare și atunci ei au încredere în tine. Atunci își poți permite să faci orice, să le ceri orice. E imposibil ca un actor să joace bine dacă îi spui dă-te mai așa, să intri în cadru! Regula mea de fier e asta: dacă actorul și-a intrat în rol și știe ce are de făcut, toată echipa trebuie să-l urmeze, actorul e Dumnezeu. Desigur, nu pot să spun că nu intervin, dar fără să distrug desenul personajului creat de actor. V-am povestit cum am făcut Pianina. Am creat întâi atmosfera, cu camera între noi, actorii s-au obișnuit și ei nu știau că-i filmam, pentru că s-au obișnuit cu camera, care era mereu acolo.

O astfel de metodă e practicată și de alți regizori, cum ar fi Carlos Saura sau regizorul francez Patrice Chéreau, care a făcut pe baza ei un film extrem de interesant, **Un autre solitude**. Și NM continuă confesiunile sale, care fac parte din zona spovedaniei, a tainelor, a secretelor încă nedezvăluite până acum.

- Înțelegi că ai reușit când ai început să te desprinzi de pământ, când începi să-ți iei zborul. Lucru cel mai important pe care vi-l transmit: Încercați să nu vă mințiți pe voi înșivă. Încercați să nu vă păcăliți. Dacă eu știu că ceva e fals, și el știe, și asta e suficient. De unde am învățat toate asta? Gândiți-vă că Tarkovski și cu fratele meu au scris scenariul pentru **Rubliov**, iar eu am făcut documentarea și că alergam și după vodkă pentru ei! Și apoi există Fellini, Kurosawa, Orson Welles, Richardson, Hitshkock, Antonioni, Bergamn... O, aș fi vrut ca toți să mă fi influențat!

Despre politică Despre cum a fost și cum este.

- Nu se poate face o demarcație, să tragi o linie și să zici: Înainte era rău, acum e bine... Un disident din Occident, când s-a prăbușit zidul Berlinului, a zis: da, acum e clar, propaganda spunea despre socilism numai minciuni, dar despre capitalism spunea numai adevărul!

Scanned with CamScanner

Despre cenzură.

- Sigur, exista cenzura, dar eu n-am făcut niciodată film ca să plac puterii. Eu lucrez în ţara mea, pentru mine şi familia mea şi pentru cei ce trăiesc în ţara asta. Şi Dumnezeu m-a ajutat ca ce mă frământa pe mine să-i frământe şi pe oameni şi să le meargă la suflet. Eu n-am făcut nimic pentru un anumit moment şi am înţeles că filmele bune sunt pentru orice moment. Nu înţelegeam ce este fericirea, dar fericirea e un sentiment colectiv. Când am împlinit 60 de ani, prietenii mei au adunat toate interviurile pe care le-am dat în 40 de ani, dar nu mă dezic de nici unul. Asta înseamnă fericirea. Nu a fost nevoie să rup carnetul de partid în faţa camerelor de televiziune şi să mă culc roşu şi să mă trezesc tricolor. Eu am vorbit despre ceea ce m-am priceput cu adevărat. Poate am şi greşit. Sigur am mai greşit. Dar e greşeala mea. Mi-o asum. Filmele mele sunt diferite. Dar nu mi-e ruşine de nici unul.

Din aceste lucruri grave, în care NM cade ca poetul în borcanul cu melancolie, se salvează prin umor. Pentru asta, îl ajută întrebările. Te naşti regizor sau regia se învaţă?

- Chiar şi un pepene poate să înveţe să bată la tobă. Regizoria include şi ceea ce înseamnă meşteşug, dar ca să fii artist, trebuie să te ridici pe vârfuri şi poate că Dumnezeu o să te sărute pe ceafă!

Ce e un regizor?

- Este un om care are o mare capacitate de umor. Dacă un tânăr are acest extraordinar simţ al umorului poate să devină un mare regizor şi dacă nu va deveni, umorul îl va face să treacă peste asta!

V-aţi gândit că o să apăreţi în faţa lui Dumnezeu şi o să daţi socoteală?

- Nu ştiu dacă eu o să apar în faţa Domnului, ori Domnul va apare în faţa mea. Chiar dacă nu-ţi apare în faţa ochilor, El există şi pentru orice îmi va face sau îmi va spune, eu îi voi spune mulţumesc!

O altă întrebare se referă la muzica de film.

- În film e foarte complicat cu muzica. În **Sclava iubirii** am folosit muzica lui Eduard Artemyev din plin. Şi toţi au zis – asta e muzica! Dacă ilustrezi, dacă faci operă filmată, nu-l mai influenţezi pe spectator. Dacă poţi să-l ţii fără muzică, e bine. Muzica de film e un as extrem de puternic. Acum fac **Soare înşelător II**. E un film de război. Imaginaţi-vă o luptă crâncenă. Lupta s-a terminat. Oameni striviţi. Eroul iese de sub un tanc şi în liniştea absolută aude un sunet. Se uită în jur şi vede o

Scanned with CamScanner

mână smulsă şi ceasul de la mână care ticăie. Şi deodată se aude tic-tac-ul ceasurilor de la mâinile tuturor celor care au fost omorâți în luptă. Nici o muzică nu poate crea starea asta. Desigur, e un paradox al sorții, omul e mort, dar ceasul de la mâna lui încă merge. Muzica e un element foarte dificil. Nu o foloseşti oricând. Eu, ca să aleg o muzică potrivită, trebuie s-o iau puțin la măsea!

Iar despre Dumnezeu. Şi despre slavă.

- Stau pe scaun şi mă gândesc: Cum să creez eu relația mea cu Dumnezeu? Şi El se uită la mie de sus şi se miră... Nu pot să mă evaluez din afară. Ceea ce spunea aseară despre mine ziaristul acela, Cristian, parcă era despre altul, nu despre mine. Nu mă recunoşteam în cuvintele lui. Nu-mi place slava. E suficient că eşti cunoscut. Contează atitudinea pe care o ai față de acest lucru. Uneori o mai fac şi eu pe vedeta... în fața conducerii, dar în general am o atitudine foarte relaxantă şi mi-e teamă să nu pierd această calitate. Sunt recunoscător celor care apreciază ceea ce fac şi eu ştiu să fac diferența între sinceritate şi nesinceritate. În acelaşi timp, nu vreau să iau prea în serios lucrurile, pentru că omul e doar un mijloc, o cale de comunicare cu Divinitatea şi dacă cineva decide că talentul e proprietatea lui, la un moment dat se va trezi complet lipsit de talent. Şi va face multe, dar n-o să înțeleagă de ce totul e fără sens şi va crede că oamenii s-au prostit, că nu-l mai înțeleg pe el. de fapt, el a fost decuplat!

Despre tangoul din **Siberiada**, filmul lui Andrei Konchalovski, pe care Nikita Mihalkov l-a reluat în **Soare înşelător**. De ce?

- Pentru că în copilărie i-am furat nişte bani fratelui meu mai mare...

Despre Einstein şi matematică.

- Einstein m-a influențat foarte puternic. Din clasa a VII-a n-am mai rezolvat nici o problemă de matematică, iar în a VIII-a am leşinat în fața unei formule scrise pe tablă. Profesorul m-a scos la tablă şi eu mi-am dat seama că nu înțeleg nimic din ce scrie acolo. Dar când am auzit în spatele meu scârțâitul de stilou, erau colegii mei care scriau rezolvarea, am înțeles că ceea ce pentru 40 de inşi deştepți e un fleac, că ştiu să rezolve, pentru mine e ca un kung-fu şi atunci am leşinat!

Cineva îi aminteşte că la începutul conferinței ne-a spus că două lucruri sunt importante pentru el. Primul e atmosfera. Care este al doilea?

- Al doilea element esențial este să înțelegi ce-i cu primul. N-aş vrea să fiți ghiftuiți. Chiar şi medicii recomandă să te scoli de la masă puțin flămând. Eu aş vrea să fiți flămânzi-flămânzi şi să mă mai chemați!

Scanned with CamScanner

*

Seara, la cinema „Scala". Al doilea spectacol de gală cu participarea lui Nikita Mihalkov: **Statski Sovetnik** sau, pe românește, **Consilierul de stat**, un film produs de el și în care deține rolul principal. De data aceasta nu a mai avut lăudători. Și NM a intrat într-un dialog liber cu spectatorii.

Despre improvizație, vorbărie, bucătăria japoneză și altele.

- Faci improvizație numai când ești bine pregătit. Ceea ce veți vedea în seara asta, e un film destul de improvizat, adică bine pregătit. Un actor improvizează când e bine montat. Eu aici, în rolul pe care îl joc, am făcut, cum veți vedea, multe improvizații spontane. Să nu mă judecați după cum e filmul, ci pentru rolul pe care l-am făcut aici. Of, cred că în ultimele două zile am vorbit când n-am vorbit în jumătate de an! Uneori se repetă întrebările și poate mă repet și eu, apare așa o vorbărie, dar trebuie să joci până la capăt! Ce instrument joc eu în filmul acesta? Saxofon. Ce cred despre cântăreții de operă? Cântăreții de operă se plâng mereu. Dar Dumnezeu le-a dat auz, voce, compozitori de geniu, ce mai vor? În ceea ce privește secvența cântată din **Bărbierul din Siberia**, episodul acesta l-am cedat în întregime actorilor, faceți ce vreți cu el! Dacă mi s-ar da un rol în care ar trebui să joc fără mustață? Nici o condiție nu mă poate determina să-mi rad mustața. Nu mă vor lăsa femeile! Eu nu aleg roluri, eu aleg regizori. Mama mea spunea că nu e important ce faci, ci cu cine faci! Mie-mi place bucătăria japoneză. Care este verticală, ca și cultura japoneză. Vine din adâncuri. Și această bucătărie este de o fantezie inimaginabilă. Un rus, acolo, în Japonia, ar muri de foame, pentru că nu ar ști să obțină acele mii de produse din mare, pe care le pescuiesc japonezii și le combină cu alte mii de produse culese de pe plajă, din vegetația exotică, din copaci, de peste tot. O poezie japoneză se numește *haiku* și are trei versuri, dar în ele se află un univers întreg. Mă întrebați cum e să fii regizor într-o țară mare, ca Rusia, și dacă aș mai fi făcut **Bărbierul din Siberia** dacă eram român sau olandez! În primul rând aici e o problemă de geografie. Dacă Tolstoi ar fi fost român, ar fi scris un **Război și pace** românesc. Care ar fi fost cu totul altceva. Olanda și Rusia sunt țări foarte diferite, în primul rând din punct de vedere geografic. În Siberia, dacă te uiți pe geam, nu vezi decât stepă, fiindcă altă casă, a vecinului, nu o poți vedea cu ochii. Dar în Olanda, un vecin se uită ușor în casa altui vecin. Dacă cineva m-ar invitat să fac un film despre satul românesc, ar ieși alt film decât dacă l-ar face un român, fiindcă eu aș veni aici cu o altă

Scanned with CamScanner

mentalitate. De ce credeți că nu-i interesează pe americani filmul european sau filmul rusesc? Fiindcă ei așteaptă altceva de la film, ceea ce au fost învățați de la Hollywood să li se dea. Noi nu le putem da ceea ce le dau regizorii americani. Și e foarte bine că este așa. Am mulți prieteni în America, dar nu pot să impun acolo filmul rusesc. Eu și fratele meu suntem singurii cineaști ruși cunoscuți în America. Mă întrebați acum: ce e mai bine, să ai sau să fii? Cauți o floare și ai vrea să o miroși. E a ta floarea? Floarea e vie, dar a cui e oare ea? Curiozitatea dvs mă bucură. M-ați obligat să fiu interesat și pentru mine. Și n-aș vrea să ajungem la socoteala aceea, când eu zic: Mai sunt întrebări?, și dvs să răspundeți: Nu! Sigur că mai sunt întrebări, văd multe mâini ridicat, dar acum trebuie să ne oprim, să dăm filmul! Vizionare plăcută și la revedere! Poate o fi pe curând!

În spatele kitschului

Festivalul internațional al filmului București, pe scurt B-EST, a intrat în istoria culturii cinematografice pentru faptul că a reușit în premieră să-l aducă mai an la București pe Nikita Mihalkov. Moment unic, de neuitat. Sunt fericit că am putut lăsa posterității două texte antologice cu marele cineast rus, **Colțunașii lui Nikita Mihalkov** și **Spovedania unui smintit**, incluse în volumul **I'm Sorry, America** și reproduse mai sus. La ediția din acest an, care a început duminică seară, Dana Dimitriu-Chelba, directoarea festivalului, a ambiționat să-l aducă la București și pe fratele mai mare al lui Nikita Mihalkov, Andrei Konchalovski, numit așa ca să-i deosebească mai bine lumea, cum ne spunea Mihalkov, deși se știe că ei sunt frați vitregi.

Dar Konchalovsky n-a mai venit, fiindcă s-a opus „norul vulcanic" și avionul care trebuia să-l aducă de la Roma, n-a mai decolat. Cunoscătorii îi deosebesc pe cei doi faimoși frați după stilul filmelor lor, deși amândoi au harul sminteniei creatoare. În cazul lui Nikita Mihalkov, cum se manifestă acest har, am arătat pe larg în textele mai sus pomenite. Aici ne vom ocupa de Andrei Konchalovski, fiindcă B-EST i-a programat o retrospectivă, care trebuia să se desfășoare în prezența regizorului. Sunt patru filme realizate după 1990, în Rusia, după revenirea în țară a regizorului rus, care în anul 1980 a fost chemat în America, unde a realizat câteva filme în limba engleză, care i-ai adus o recunoaștere internațională. Nikita Mihalkov ne spunea că filmul rusesc nu poate

Scanned with CamScanner

pătrunde pe piața americană și că Andrei Konchalovsky este singurul cineast rus ale cărui filme sunt difuzate în America.

Filmul care l-a propulsat peste ocean a fost **Siberiada** (1979), care i-a cucerit pe producătorii americani, deși despre un alt film al său, **Unchiul Vanea** (1970), Woody Allen spunea că este „una dintre cele mai bune adaptări după Cehov". Pe piața noastră au mai circulat și alte două filme ale lui Konchalovsky, **Un cuib de nobili** (1969) și **Romanță pentru îndrăgostiți** (1974). Inițial, Konchalovsky a îmbrățișat cariera muzicală, fiind pianist, dar mai apoi, după ce a văzut filmul **Zboară cocorii**, a îmbrățișat cariera cinematografică, fiind, la VGIK, coleg de facultate cu Tarkovski, cu care a colaborat la scenariul filmului **Rubliov** (vezi mai multe amănunte în volumul amintit).

B-EST s-a deschis cu unul dintre ultimele filme ale lui Konchalovsky, **Strălucire/ Gloss/ Glyanets** (2007), care este o variantă a piesei lui Alexandr Galin **Audiția**, montată la multe teatre din România, inclusiv la Teatrul de Comedie. Și în **Gloss** este vorba despre tentația după strălucirea occidentală, americană. Eroina, o provincială din Rostov, pe care o cheamă Galya (Yuliya Vysotskaya), desigur, nu întâmplător, aluzie la Galin, pleacă la Moscova (veșnica obsesie cehoviană), cu scopul să-și etaleze frumusețea și să ajungă fotomodel. Poartă cu ea ambiția cazacă de acasă, dar vede că acolo toate locurile sunt ocupate, fiind o concurență nemiloasă între femei tinere și frumoase, dispuse să se vândă pentru glorie și bani. Galya bate la mai multe uși, ajunge croitoreasă la un studio de modă, unde are șansa să înlocuiască un manechin care refuză să intre în scenă, iar căderea ei pe podium are un efect comic, care o face cea mai originală prezență. Astfel este remarcată de Stasis (Aleksey Serebryakov), un coregraf, homosexual, care o ia și o angajează femeie în casa partenerului său, care se ocupă de plasarea rusoaicelor în Occident, la anumiți oameni cu bani, care își comandă, de pildă, tinere fecioare, cu călcâiele netede.

Într-o zi primește de la un milionar rus, Mișa Klimenko (Alexandr Domogarov), comanda să-i trimită o fată care să semene cu Catherine Deneuve. Și descoperă, la semnalarea partenerului său, că Galya seamănă leit cu actrița franceză. Și femeia de casă este machetată, aranjată și devine copia celebrului star. Este trimisă la destinație, la Mișa, care plătise pentru ea un milion de dolari. Și chiar proiectează să se însoare cu Galya, care însă, a doua zi, face o criză în mașina în care se afla cu Mișa, coboară și se afundă într-o pădure. Cel trimis s-o caute și s-o

Scanned with CamScanner

aducă înapoi este Vitek (Ilya Isaev), iubitul ei din Rostov, care venise şi el la Moscova şi este acum una dintre gorilele lui Mişa. Konchalovsky ne sugerează că Vitek o împuşcă pe Galya, deşi el spune că n-a găsit-o. Dar o văzuse şi o ţintise cu pistolul. Galya ajunsese la o baltă, unde are o viziune, se vede pe sine ca fetiţă alături de mama sa (Yola Sanko), imaginile copilăriei revenind adesea în halucinaţiile ei, cum este scena când cumpără un pepene uriaş şi-l cară până acasă, dar mama sa tocmai fusese bătută de nemernicul ei soţ.

Konchalovsky a construit filmul de la o imagine generală a lumii succesului la cazul Galyei, pe care o urmăreşte şi dezvoltă ca personaj inedit. De la un unghi obiectiv la unul subiectiv. Filmul este vizibil un kitsch, adică se ocupă tocmai de kitsch, de ceea ce este înşelător, de tot ce înseamnă imitaţii. O lume de imitaţii occidentale, pe bază de bani. Banul este regele care mişcă showbiz-ul rusesc, singurul care contează. Evident, filmul este o satiră caustică la adresa modei, a occidentalizării forţate, prin imitaţii. Este conceput ca un show foarte spectaculos, trăsnit, în stil hollywoodian, dar profund rusesc şi original rămâne drama Galyei, drama rusoaicelor în general, din spatele ambalajului strălucitor. Vom reveni şi cu analiza celorlalte filme.

Parabolele lui Konchalovsky

Retrospectiva Andrei Konchalovsky de la B-EST este evenimentul anului cinematografic. Dacă **Strălucire** (2007) este o parabolă a modei, mai exact, a kitsch-ului, aşa cum am arătat anterior, **Casa de nebuni/ Dom durakov/ House of Fools** (2002), este o parabolă a războiului, comparat cu un balamuc. Pare un truism, desigur, dar sub ce formă originală se realizează această asociaţie de idei! Acţiunea este plasată în timpul războiului din Cecenia, iar locul este un spital de psihiatrie, ocupat când de ceceni, când de ruşi. Spitalul devine un loc de dispută între cele două tabere beligerante, cei care se înfruntă, cecenii şi ruşii, fiind mai nebuni decât bolnavii psihic, care, prin contrast, par ca nişte îngeri, viaţa lor fiind ca o oază, comparativ cu realitatea absurdă a războiului. Printre nebuni se află şi Zhanna, jucată remarcabil de Yulia Vysotskaya, pe care regizorul avea s-o distribuie şi în rolul principal din **Strălucire**. Ea este simbolul iubirii, fiind îndrăgostită de actorul Bryan Adams, a cărui poză o are pe un perete, deasupra patului unde doarme, visându-l

Scanned with CamScanner

adesea într-o călătorie imaginară, cu un tren de vis, luminat ca de Crăciun, unde ea şi toţi bolnavii participă, petrec, dansează, în timp ce Bryan le cântă. Această evadare are rolul de a marca şi mai puternic contrastul de care vorbeam. Când unul dintre ceceni, Ahmed (Sultan Islamov), spune în glumă că s-ar însura cu Zhanna, ea îl crede, îşi face bagajul, primeşte o rochie albă de la o nebună, alta îi dă o pălărie, capătă pantofi noi de la altcineva, este aranjată de macheorul nebunilor, un fel de gay năstruşnic, şi pleacă, se duce în tabăra cecenă, al cărei comandant este mânios că se petrece aşa ceva printre soldaţii lui. Normal, ruşii vor veni, îi vor nimici, iar Ahmed scapă, strecurându-se printre nebuni. Aşadar, el îşi salvează viaţa prefăcându-se că e nebun. Nebunia devine o protecţie a vieţii. Lumea nebunilor pare mai ordonată şi mai liniştită decât haosul pe care îl generează războiul. Acest teribil film parabolic, amestec de realitate istorică şi suprarealism, a obţinut în anul 2002 Marele Premiu şi alte premii la Festivalul Internaţional de Film de la Veneţia.

Un alt film nemaipomenit este **Blizhniy Krug/ The Inner Circle/ În slujba lui Stalin** (1992), o cronică a stalinismului văzut prin ochii omului simplu, Ivan. Aşa cum spune însuşi regizorul, este vorba de ivanism versus stalinism. Ideea ar fi cea rostită de un bătrân profesor, vecin de apartament cu Ivan (Tom Hulce), când acesta îi povesteşte cum şi-a pierdut nevasta: „La Kremlin domneşte Satana. Ivan, tu eşti un om cinstit, dar naiv. Fără Ivani ca tine, Stalin n-ar fi existat". Ivanismul, spune Konchalovsky, este punctul de plecare al stalinismului. Într-adevăr, mii de oameni ca Ivan, milioane, au făcut din Stalin un mit. Legenda este atât de puternică încât Ivan îl iubeşte pe Stalin mai presus decât pe nevasta sa, Anastasia (Lolita Davidovich), dovadă că o pierde definitiv, după ce ea se încurcă cu Beria (Bob Hoskins), rămâne însărcinată şi se spânzură, iar suprema manifestare a maselor este la moartea lui Stalin, atunci când, vrând să-l vadă pe conducătorul iubit pentru ultima oară, se calcă în picioare, istoria consemnând nu mai puţin de 1 500 de morţi. Această mişcare a mulţimilor seamănă cu mişcarea sloiurilor de gheaţă din filmul **Mama** (1926) de Pudovkin, după Gorki, care compară revoluţia cu acele sloiuri dezlănţuite.

Konchalovesky realizează o frescă a epocii stalinste, pornind de la povestea reală a lui Ivan Sanşin, proiecţionistul lui Stalin, din 1939 şi până la moartea Tătucului, în martie 1953. Dintr-un proiecţionist oarecare, Ivan ajunge în cercul intim, de prieteni (cum sună şi titlul original) al lui Stalin (Aleksandr Zbruyev). El vorbeşte cu Stalin, are o idee, să

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Scanned with CamScanner

îmbunătățească aparatul de proiecție, ceea ce îl face să crească în ochii Stăpânului, cum îl numea poporul. Această apropiere are și consecințe materiale, fiindcă Ivan va câștiga mai bine și i se va da și apartamentul unui evreu, arestat, considerat dușman al poporului, deportat, a cărui fiică, Katya (Bess Meyer), va ajunge într-un azil de copii. Dar Nastia, soția lui Ivan, vrea s-o înfieze. Ivan, care tocmai în acea zi este avansat, nu e de acord, fiindcă nu vrea să ajute un dușman al poporului. Fetița este luată, iar locul unde tatăl ei s-a izbit cu capul de perete, loc pătat de sânge, este astupat de Ivan cu tabloul lui Stalin. În final însă, după ce Nasita se spânzură, lăsându-i lui cu limbă de moarte să aibă grijă de Katya, Ivan o înfiază. O găsește în mulțimea care se călca în picioare pentru a-l vedea pe marele răposat! Persecuția evreilor ruși este o temă tot mai prezentă în arta mondială, de la un spectacol ca **Viață și destin** de Lev Dodin, după romanul omonim al lui Vassili Grossman, interzis în regimul sovietic, la filmul francez **Concertul** al românului-evreu Radu Mihăileanu.

*

Scena cheie a filmului **În slujba lui Stalin**, respectiv a relației dintre Stalin și Ivan, este atunci când lui Ivan i se pare că Stalin se plimbă singur, fără gardă, prin fața blocului unde locuiește el. O Moscovă bombardată, în ruine. E iarnă. Nastia tocmai s-a spânzurat. Cadavrul îi atârnă de grindă, în casă. Și deodată Ivan îl zărește pe Stalin pe geam. Iese afară și îl ajunge din urmă, spunându-i că se miră că îl vede neînsoțit. Stalin îi spune că așa obișnuiește, să se plimbe nopțile singur. Și îl întreabă pe Ivan dacă e mulțumit unde stă. Da, zice el. Dar la subsol este umezeală? Sigur că este, dar Ivan îi răspunde că nu. Iar când îl întreabă dacă e mulțumit, dacă se bucură de familia sa, de copii, Ivan răspunde că e fericit și că nevasta lui urmează să nască. Apoi, la confesiunea lui Ivan, fericit că se află în cercul de prieteni ai lui Stalin, acesta îi replică: „Ce fel de încredere pot să am eu în prietenii mei, dacă tu spui că ești fericit, când soția ta s-a spânzurat acum 20 de minute?" Tot filmul este o tulburătoare lecție de viață, ruptă, cu o sensibilitate ieșită din comun, din cea mai dramatică perioadă a istoriei omenirii, care surprinde, cum spune Konchalovsky, „esența stalinismului". Chip memorabil îi dau o serie de actori străini, în frunte cu Tom Hulce, care împrumută din alt mare rol, Mozart, din filmul **Amadeus** al lui Milos Forman, tocmai candoarea și buna credință, expresii ale absolutei naivități.

Scanned with CamScanner

La fel şi ultimul film din retrospectivă, numit **Kurochka Ryaba/ Assia and the Hen with the Golden Eggs/ Asya şi găina cu ouă de aur** (1994), este tot o parabolă. Dar o parabolă a Rusiei eterne. Formula este comică, în stilul basmelor populare, cam cum ar fi la noi **Punguţa cu doi bani**. Asya (Inna Churikova) este o femeie isteaţă dintr-un sat rusesc, care fabrică alcool pentru beţivii din sat, iar toată lumea e fericită, fiindcă nu e nimeni să nu bea, în frunte chiar cu ea. Asya e o femeie energică, bărbătoasă, cu personalitate, interpretată de o actriţă care a făcut carieră cu rolul Ioanei d'Arc, în filmul **Începutul** (1970) de Gleb Panfilov. Asya mai are şi o găină măiastră, cu care vorbeşte şi găina o moralizează ori de câte ori depăşeşte măsura. E în tradiţia filmului rusesc ca personaje umane să vorbească adeseori cu animalele, cu caii, mai ales, ca în **Ivan** al lui Dovjenko. Aici avem o pasăre domestică vorbitoare. Dar Asya vorbeşte şi cu noi, spectatorii, şi ne spune că toate se trag de la „perestroika", „glasnosti" şi „Gorbaciov, Mihail Sergheevici". Până într-o zi când găina face un ou de aur, care devine disputa întregului sat. De fapt, sătenii îl urau din cale-afară pe Chirkunov (Gennadi Yegorychyov), care devenise proprietar, avea gater, o casă ca în poveşti, capitalist în regulă, în contrast cu restul sătenilor care trăiesc ca pe vremea colectivizării şi cu nostalgia vremurilor şi conducătorilor marxişti de odinioară. Şi vor să-l desfiinţeze pe Chirkunov, să-l alunge din sat. Oul devine o astfel de ocazie, care înfierbântă minţile şi aşa destul de clocotitoare, fiindcă toată atmosfera este ca o oală în clocot. Asya este trimisă la Chirkunov, să negocieze schimbul casei pe ou. Dar casa valorează mai puţin decât oul, la jumătate. Bărbatul însă cedează, pentru că o mai iubeşte pe Asya, pe care o ceruse în căsătorie de patru ori, încă din tinereţe, şi îşi făcuse casa şi îşi dezvoltase aici afacerea cu scopul de a o cuceri în sfârşit pe Asya cea năbădăioasă, care e asemenea femeii îndărătnice a lui Shakespeare. Se întâmplă însă ca să se descopere că acest ou, considerat o moştenire de la bunicul Asyei, fusese furat de la Ermitaj chiar de fiul ei, Serioja (Gennadi Nazarov), înhăitat cu o bandă de escroci, care vin să recupereze oul. Normal, vor plăti pe el bani flaşi, dar la televizor se anunţă că şi oul e fals. Chirkunov se îmbată, el, care nu mai pusese gura pe băutură de ani de zile, dă foc la casă, la toată averea lui, oferindu-le gratis sătenilor băutura pe care o avea. Apoi ia armonica şi le cântă. Ca la urmă să o arunce în flăcările casei. Desigur, o imagine simbolică. Asya, pe câmp, ne vorbeşte, ne întreabă ce părere avem despre această poveste, căci părerea ei este că de o mie

Scanned with CamScanner

de ani nu s-a schimbat nimic în Rusia. Rusia e ca iarba, deşi bătută de ploi, viscol, grindină, tot dreaptă creşte.

Dreaptă, poate din perspectiva ruşilor, dar cât de strâmbă e această istorie privită din afară! E ca în constatarea lui Esenin, după ce a văzut Occidentul şi America, spunând că ruşilor tot în păducherie le place să trăiască. Aşa şi aici, satul e o hazna, exact ca buda în care cade Serioja. Şi totul miroase a rahat, până şi banii, despre care se spune că nu au miros! Nu există încă în filmul din fostul spaţiu est-socialist o secvenţă mai semnificativă pentru a defini o lume, o istorie milenară. Secvenţa nu poate fi comparată decât cu una similară din **Slumdog Millionaire**, realizată însă din cu totul alte motive. Privirea lui Kanchalovsky este ca un bisturiu nemilos, care taie osul până la măduvă. Dar cine să-l înţeleagă? Cine să-l urmeze? Probabil că şi la ei, la ruşi, după aceeaşi lege a fatalităţii ca şi la noi, artiştii nu sunt ascultaţi, creează şi vorbesc în van!

Vin ruşii

Festivalul Filmului Rus, desfăşurat sub sigla „Vin ruşii", s-a deschis cu filmul de gală **Lăcaşul îngerului** (2009), în regia tânărului Nikolay Dreyden, care continuă căutările cinematografiei ruse actuale, din zona mistică. Această sintagmă „vin ruşii", care este de nuanţă politică, replică la „vin americanii", fiindcă istoria noastră s-a cam scăldat între cele două „du-te-vino", nu se potriveşte şi la film, fiindcă şi noile filme sunt în tradiţia şcolii ruse, cum e prezentă ea în festival cu filme de Kalatozov, Tarkovski, Bondarciuk, Koncialovski, Mihalkov, Gaidai sau Şukşin. Ba filmul de deschidere se trage direct din **Ostrovul**, controversatul film al lui Pavel Lunghin, şi el prezent în festival cu filmul **Ţarul**. Deci ruşii, în film, au venit demult. Ceea ce vedem acum, noul val, ţine aproape de ceea ce am văzut deja. În **Ostrovul** e vorba despre un personaj care, după ce a ucis în timpul războiului, s-a retras pe un ostrov, la o mănăstire, să-şi ispăşească păcatele şi, după 30 de ani de pocăinţă, prin puterea credinţei, ajunge să facă minuni. Şi în **Lăcaşul îngerului** este vorba la început de o crimă, pe care o face un „constructor al Viitorului luminos", aşa cum se prezintă eroul acestui film, Maxim (Alexei Morozov). Îl vedem pe Maxim cum îl desenează într-un caiet pe cel pe care îl va ucide, un preot, după ce obţine de la el o scrisoare de recomandare către un frate de la o mănăstire aflată pe o mică insulă, teritoriu finlandez, unde Maxim primeşte misiunea, aşa cum primeşte şi un nou act de identitate,

Scanned with CamScanner

să ajungă şi să ucidă un comandant finlandez, un general. Dar contactul cu călugării, cu viaţa de mănăstire, îl schimbă pe Maxim, el nu-şi mai îndeplineşte misiunea, ba, după mai mulţi ani, îl vedem cu barbă, s-a călugărit şi duce o viaţă de sfânt. Avea şi darul desenului şi va restaura pictura veche a mănăstirii, în special acea parte numită „lăcaşul îngerului", unde trăia un călugăr orb, care i-a spus că acolo pier toate păcatele. Numai că sovieticii cuceresc insula, Maxim este descoperit de foştii săi camarazi şi împuşcat. Îl ucide glonţul pe care el l-a tras la începutul poveştii. „Glonţul s-a întors", spune el, cu ultimele puteri, când se afla pe gheaţă, cărat în cârcă de Jenya (Emilia Spivak), care voia să-l salveze, o scenă ca în **Al 41-lea**! Fiindcă aici avem altă poveste, neprevăzută de planul Comandamentului Sovietelor. El a fost trecut peste graniţă de o fetiţă, care ştia potecile şi era şi în cârdăşie cu grănicerii. Primul punct al misiunii lui Maxim era ca, după ce trece graniţa, să o împuşte pe această fetiţă, pe nume Jenya. Dar lui Maxim i se face milă şi n-o împuşcă, o ia cu el. Anii trec, fata creşte şi îşi arată în fel şi chip dragostea pentru tăcutul călugăr, care îşi căpătase încrederea fraţilor de la mănăstire ca ajutor de bucătar şi chiar ca organizator al unor ospeţe în mediile armatei finlandeze. Specificul locului era convieţuirea călugărilor cu armata. Aşa i se oferă lui Maxim şi şansa, ca bucătar, să-l ucidă pe generalul finlandez, dar nu o face. Evident, Maxim era un om bun, aşa cum observă şi Jenya, chiar în lăcaşul îngerului când îi cere călugărului orb să se roage ca Maxim să nu-l ucidă pe general. Cei doi se vor împrieteni, Maxim o va învăţa pe Jenya să deseneze, iar ea îi va traduce anumite texte din finlandeză. Între cei doi se stabileşte o relaţie aparte, iar în final, când ea caută să-l salveze, după ce îl ia din mănăstire, unde l-a găsit rănit, şi ajung pe gheaţă, el îi mărturiseşte că o iubeşte, dar moartea pune capăt împlinirii acestei noi poveşti de dragoste.

Filmul are ceva şi din **Andrei Rubliov** al lui Tarkovski, are o epică amplă, precum filmele istorice ruseşti sau ecranizările după Tolstoi. Epoca imprimă o îmbinare între credinţă şi ateism, între milă şi neîndurare. E un film pravoslavnic, jucat în stil stanislavskian.

PS. Din păcate, proiecţia a fost chinuită. De trei ori s-a întrerupt filmul şi s-a reluat cu secvenţe din urmă. Deci mai adăugăm încă 30 de minute la durata vizionării. Credeam că e un accident. Dar în seara următoare, filmul **Cum mi-am sfârşit vara** (2010) de Alexei Popogrebski a fost compromis total. Adică s-a întrerupt pe la mijlocul lui şi nu s-a mai reluat. Oamenii strigau vrem banii de bilete înapoi, dar casiera era plecată,

Scanned with CamScanner

fiind ultimul spectacol şi atunci s-a pus un alt film, **Operaţiunea I**, o vechitură a lui Gaidai, din 1965, un fel de **BD în acţiune**. Mulţi s-au ridicat şi au plecat. Era o vorbă: „Tehnica ne omoară!" Dacă UCIN, cinema Studio, e o astfel de gazdă, nu putem decât să ne înfiorăm! Citim că acest eveniment a fost organizat de Institutul Cultural Român, dar oare cineva de acolo a verificat starea DVD-urilor? Ce crimă culturală, să compromiţi un festival pentru nişte fleacuri tehnice! Ce păcat, şi e prima ediţie a unui festival aşteptat cu un mare interes de spectatori, dovadă afluenţa imensă la filme. În serile când am fost eu, sala era arhiplină, fiindcă cinefilii voiau să vadă, ca şi mine, filmele Noului Val rus. Cineva striga: „Sabotaj! Sabotaj! Filmul rus e sabotat, de ce nu s-a întâmplat asta la filmul american sau francez?! Huo! Să vă fie ruşine!" Iată unde duce bifarea evenimentelor, dacă nu e cineva care să răspundă de „tehnică". Pentru acest afront adus cinematografului rus, vreau să aflu dacă cineva va fi tras la răspundere! Într-o ţară normală, şeful ICR ar fi trebuit să-şi dea demisia necondiţionat!

Ţarul Dumnezeului satanic

Indiscutabil, **Ţarul** (2009) lui Pavel Lunghin se trage din **Ivan cel Groaznic** al lui Eisenstein. Şi, într-un fel, este o continuare a faimosului **Ostrovul** (2006), cel mai controversat film rus al momentului, dovadă că rolul principal este deţinut de acelaşi actor, Pyotr Mamonov. Atmosfera este de o cruzime medievală, imaginea este expresionistă, cu multe secvenţe de clarobscur, iar jocul actorilor este extrem de teatral, o îmbinare elisabethano-stanislavskiană, la limita simintelii, fiindcă teroarea pe care o instaurează ţarul îi face pe toţi să-şi ia câmpii sau să râdă în prostie, să facă giumbuşlucuri, precum nebunii opricininci de la curte. De altfel, epoca e marcată de această invenţie a ţarului, Opricinina, materializată direct printr-o gardă de corp a stăpânului, un fel de oaste specială, a cărei limbă sunt crima, tortura, jaful.

De fapt, ţarul împărţise Rusia în două, Opricinina şi Zemşcina. Toate bogăţiile erau concentrate în prima zonă, aflate în mâna ţarului şi a opricinincilor lui. Epoca, secolul al XVI-lea, într-o Rusie aflată în haos, este marcată de domnia ţarului Ivan cel Groaznic, deşi în film nu e precizat niciodată cu acest nume, i se spune numai ţarul sau stăpânul, iar o dată aflăm că ar fi un urmaş al crudului ţar Ivan, poate o referire la

Scanned with CamScanner

alt Ivan, la bunicul său, Ivan al III-lea, fiindcă „cel Groaznic" era Ivan al IV-lea. Cu numele Ivan mai există un personaj, cneazul Moscovei şi al întregii Rusii, mâna dreaptă a ţarului.

Evident că această ambiguitate este voită, dat fiind că regizorul, pe urma scenaristului Aleksei Ivanov, a vrut să portretizeze nu un ţar anume, ci ţarul absolut, ţarul puterii totale, ţarul unei dictaturi apocaliptice. E adevărat că de acest model se apropie ţarul supranumit „cel Groaznic", înscăunat în 1547, primul cneaz moscovit care s-a numit pe sine „ţar".

În realitate a fost un om foarte cultivat şi umblat, a realizat multe reforme, în şcoală, biserică, armată, comerţ şi a avut foarte multe soţii şi mulţi urmaşi. În film, se pare că ţarina o are ca model pe a doua soţie, Maria, fiica unui prinţ cerchez, Temriuk, foarte frumoasă, dar analfabetă şi răzbunătoare, sălbatică. Sălbăticia ei e ilustrată bine în film, o vedem mereu călare şi cu un bici în mână, cu care îi şfichiuieşte pe toţi, în special pe prăpădiţi, o masă uriaşă care stă supusă, chircită. E imaginea laitmotiv a unei Rusii îngenuncheate.

Ţarul îşi priveşte „creaţia" de sus, superior. El nici o clipă nu se îndoieşte de ceea ce pe noi ne înfioară. Încurajează demenţa. Are un rânjet satanic, strecurat printre dinţii lipsă. Şi nu-l vedem niciodată în preajmă cu Ivan, fiul lui, căruia îi rezervase succesiunea la tron, dar pe care avea să-l ucidă cu o lovitură a bastonului său cu vârf de oţel. Imaginea a devenit laitmotiv în pictura rusă. Poate de aceea Lunghin o ocoleşte. El a ales aspecte insolite.

Ţarul, fiind atât de fertil, avea o înclinaţie deosebită către copii, către joacă, aşa cum se vede în scenele cu o micuţă orfană, adusă de Filip, cel ce va deveni patriarhul Rusiei, o micuţă hăruită, pe care ţarul o iniţiază în joacă şi căreia îi dăruieşte o icoană cu Maica Domnului, Maică pe care ea o văzuse şi de la care avea „harul". Odată îi explică pe ce poartă va intra Iisus când va veni aici şi de ce a construit un palat fără acoperiş şi ferestre.

În acest film, istoria e un pretext pentru a ne arăta o epocă feroce, culminând cu masacrul de la Novgorod din 1570, o epocă aflată sub stăpânirea opricinincilor, supuşi doar stăpânului, adică ţarului, care nu are nume, cum am spus, e ţarul în general, un simbol al cruzimii. Însăşi veselia ţarului este un spectacol terifiant, în care un fel de Vatel al curţii, neamţul Heinrich, îi prezintă diferite şi ingenioase instrumente de tortură,

Scanned with CamScanner

una dintre ele fiind chiar o aplicare a unei invenții schițate de Leonardo da Vinci.

Tortura a devenit deja un spectacol, singura formă de „artă" care se reprezintă la curte şi pe care o gustă țarul şi opricinincii lui. Construit romanesc, pe părți, filmul este o frescă fabuloasă, un spectru al cruzimii, dar ceea ce marchează îndeosebi regizorul este fanatismul religios. Țarul crede în misiunea sa sfântă, este țarul absolut, strivind totul în jur. Convins că poate înțelege şi interpreta semnele divine, el vede apropierea Judecății de Apoi. De altfel, Întunecata Judecată devine laitmotivul prevestirilor, al anatemelor cu care țarul crede că e înzestrată puterea sa absolută. Gândirea lui e doldora de erezii şi misticism delirant, care face din pravoslavism o religie absurdă, pornind de la suprapunerea aberantă a puterii pământeşti peste puterea cerească a lui Dumnezeu.

*

Țarul e Dumnezeu pe pământ, dar se comportă ca un Diavol. Actorul Pyotr Mamonov are ceva din înfățişarea unui drac împielițat, el se comportă ca în bestiarele danteşti, arată ca o formă suprarealistă care a instaurat iadul pe pământ. În toate faptele sale de cruzime el îl invocă pe Dumnezeu. Dar barbaria lui îl face pe Mitropolitul Macarie, cel care îl educase în tinerețe, să fugă, iar biserica pravoslavnică să se destrame.

Însă el simte că puterea fără biserică nu merge bine. Atunci țarul îl cheamă pe Filip (Oleg Iankovski), un fost prieten al lui din copilărie, călugăr acum la o mănăstire din insula Sovoleț. Filip refuză mult timp sceptrul de patriarh al Rusiei, dar până la urmă țarul îl înduplecă. Investitura se face cu fast, dar nu trece mult timp şi țarul intră în conflict cu patriarhul, când Filip începe să-i apere pe aşa-zişii trădători şi să-i ceară țarului să înceteze cu violențele. La un moment dat, i se dă lui Filip puterea să judece nişte boieri care chipurile s-au vândut lui Sigismund-August al Poloniei. Unul dintre boieri e chiar un nepot de-al său. Filip simte că ei sunt nevinovați, dar, prin tortură, orice osândit mărturisea exact ceea ce doreau opricinincii. Filip refuză să semneze condamnarea lor la moarte şi atunci el este acuzat de complicitate şi vrăjitorie şi aruncat în temniță.

Tirania poartă o haină mistică. Iar actorul Pyotr Mamonov, care îl joacă pe țar, are toate datele unei schizofrenii a puterii. Însuşi numele lui ne trimite cu gândul la Mamona. E actorul cu care Pavel Lunghin a colaborat la toate filmele. Bigotismul l-a dus pe țar la un fanatism cu forme demențiale. El a transformat Moscova într-un fel de lagăr-schit,

Scanned with CamScanner

unde el este despotul şi stareţul absolut, cel ce dă pedepse şi iartă după cum îi este voia. Dar Filip se va ridica împotriva acestei tiranii. Ruptura totală între cei doi se petrece în momentul când ţarul îl invită pe Filip să asiste la un spectacol al cruzimii: într-o arenă cu un urs sunt aruncaţi pe rând aşa-zişii trădători ai Rusiei. Ei se luptă cu ursul, dar lupta este inegală, fiindcă ursul e uriaş şi îi sfârtecă. Fetiţa hăruită se duce cu icoana Maicii Domnului să-l potolească pe urs, care însă o loveşte mortal, apoi se duce Filip, ia icoana fetei şi ursul se potoleşte. Apoi Filip va pleca de acolo, într-o rătăcire bolnavă. Va fi însă obligat să asiste şi la tortura nepotului său, căruia i se rup membrele. În temniţă, Filip va descoperi „harul". El va fi ucis aici de cneazul Ivan, la porunca ţarului, după ce acesta a încercat în zadar să obţină binecuvântarea de la Filip, care, între timp, prin puterea credinţei, a rupt lanţurile, a vindecat un orb şi a început să facă şi alte minuni.

Toate faptele crude se petrec sub citate biblice. Creştinismul ne apare ca cea mai barbară formă de credinţă. Dacă toate păcatele au o explicaţie şi o justificare în Biblie, din care ţarul citeşte cu nesaţ ori de câte ori comite câte o nelegiuire, înseamnă că Biblia este o carte scrisă nu de Dumnezeu, ci de oameni, în folosul lor, tălmăcită cum vor ei. Desigur, în ea se recunosc şi sfinţii, dar şi Mamona, iar Mamonov îşi joacă rolul ca un posedat. Are o faţă congestionată, e într-o continuă agitaţie, maleficul îi scânteiază în priviri, iar chelia precoce ne face să-l asemănăm cu un vultur pleşuv. Pentru un învăţat ca Filip nu a fost greu să deducă repede că ţarul trece printr-o alarmantă criză sufletească şi că este răvăşit de patimi.

Filmul s-a bucurat de o audienţa peste măsură, cum n-am mai văzut demult, ceea ce i-a făcut pe nostalgici să spună cu subînţeles: „Vedeţi, istoria se repetă". Poate. Dar nu întocmai. Cu nuanţe. Câte nuanţe, totuşi, între **Ţarul** şi **Ivan cel Groaznic** sau între **Ţarul** şi **Andrei Rubliov**, filme clasice cu care a fost comparat?! Mai degrabă aş observa că istoria se continuă. Foarte mulţi spectatori doresc să vadă ceea ce i-a bucurat odinioară, prima ediţie a Festivalului Filmului Rus fiind pentru ei împlinirea unei nostalgii. Nu vă imaginaţi câţi din sala „Studio" ştiau limba rusă, dar cred că mai mulţi ştiau engleza. Din păcate, puţini mai ştiu româna. Cred că poporul român trebuie să stea acolo unde îi este locul. De câte ori a luat-o hăis sau cea, nu a fost bine. Această obedienţă faţă de marile puteri, admiraţia unui stăpân absolut sau altul, este o boală periculoasă. Şi

Scanned with CamScanner

nevindecabilă, din păcate. Să luăm aminte însă la vocația pașnică a poporului român. E de preferat naționalismul curat, cuminte, unui Dumnezeu cu manifestări satanice.

Drama absenței

Un tată a lipsit 12 ani din viața familiei sale. Cei doi fii ai săi, Andrei și Ivan, au uitat să mai spună „tată". Și el îi învață cum trebuie să i se adreseze, cu cuvântul „tată" în orice propoziție: „da, tată", „așa am să fac, tată" etc. Copiii au fost crescuți de mamă și de bunica lor. Și sunt bine crescuți și foarte personali, mai ales Ivan, care are o drăcie în el, nu suportă să fie insultat. Chiar așa și debutează acest film, numit **Întoarcerea** (2003), în regia lui Andrei Zviaghințev, film extrem de original încununat la Veneția cu Leul de Aur, dar și cu numeroase alte premii, implicit, la Festivalul Filmului European, cu „Descoperirea europeană a anului". Un grup de copii sar de la înălțime, de pe un ponton, în apă. Numai Ivan nu are curaj s-o facă și a doua zi toți îl numesc „laș", inclusiv fratele lui, Andrei, cu care se încaieră. Apariția tatălui „necunoscut" produce un șoc în viața celor doi tineri, mai ales că tatăl nu este deloc iubitor cu ei, dimpotrivă, e taciturn, agresiv, se poartă autoritar, de parcă ar avea asupra lor un drept, mai ales când ei nu primesc nici o explicație: De unde vine? Unde a fost? De ce a fost plecat? E chiar tatăl lor adevărat? Nu e cumva un gangster? Cine este el cu adevărat? Are vreun nume? Astfel de întrebări și le pun ei, mai ales în timpul călătoriei la care îi invită în week-end noul sosit. Tatăl are o mașină și îi duce în mijlocul naturii, la pescuit, cu gândul să le dea o lecție de bărbăție. La tot pasul, el îi pune pe băieți în situații inedite, cum ar fi plata la un restaurant, dându-le portofelul să plătească ei, dar niște derbedei îi vor ataca și fura portofelul. Apoi tatăl îl prinde pe unul dintre ei, îl aduce și le spune băieților săi să-l bată, dar ei spun că „nu suntem pregătiți". Tot felul de întâmplări mărunte îl fac la un moment dat pe Ivan să răbufnească, să-i spună tatălui său că-l urăște, după ce acesta îl lovește pe Andrei fiindcă a întârziat cu barca – o barcă de pe o insulă, unde au acostat într-un final. După ce renunță de a-l mai lovi pe tatăl său cu un cuțit, doar îl amenință, Ivan va fugi spre un far, se urcă în el, tatăl lui, care l-a urmărit, se urcă după el să-l dea jos, dar Ivan îl amenință că dacă nu încetează, se aruncă de pe far. Tatăl va căuta să ajungă la el

Scanned with CamScanner

prin altă latură a farului, dar o bară se desprinde, cade de la înălțime și moare. Cei doi copii îl vor căra la barcă, apoi vor vâsli la malul unde se află mașina. Barca se lovește însă de o piatră și, după ce ei vor ieși la mal, barca scapă în larg și se scufundă cu tatăl lor mort. Amândoi băieții fug spre barcă, strigând: „Tată! Tată!" E prima oară când acest cuvânt pare să aibă importanță pentru ei. Dar e prea târziu.

Evident, nu avem nici o informație clară despre tată. El rămâne și la sfârșit un „necunoscut", deși băieții spun că au aflat de la mama lor că ar fi pilot, iar pe el îl vedem săpând pe insulă într-o casă părăsită și scoțând o cutie în care se afla un fel de transmițător! Parcă ar fi o poveste de demult, cu un combatant care se întoarce de pe front acasă, după o absență îndelungată, timp în care ai săi îl credeau mort, apoi el revine la locul unei fapte, pe insulă, și descoperă acest aparat mort! Multe lucruri scârțâie, nu se leagă. Nici nu trebuie. Regizorul a păstrat o permanentă ambiguitate, dovedind că e foarte greu să înlocuiești absența, să fii părinte peste noapte. Categoric, copiii n-au cunoscut ceea ce înseamnă iubirea de tată. Filmul e, în fond, o parabolă, o parabolă sui-generis a călătoriei, o călătorie de cunoaștere între fiu (fii) și tată, de inițiere în tainele unei relații care nu a existat și ar putea să se nască. Tragismul întâmplării, atmosfera și stilul jocului amintește de filmul lui Vasili Șukșin **Călina roșie**. Același mister al personajului, care, la Șukșin, vine din pușcărie și încearcă să se reintegreze vieții, dar va fi ucis. Aici, tatăl încearcă să-și educe băieții, dar lecția pe care el le-o dă se termină tragic. Adică firesc.

Euforia sufletului slav

După ce am văzut, în ultimii ani, sute de filme americane, acum filmele ruseşti mi se par un miracol, ca de pe altă planetă, deși ambele școli au cultul povestirii și al jocului stanislavskian. Le deosebește radical limba și istoria, tematica subiectelor, dar mai ales ceea ce se cheamă sufletul slav. E o adevărată euforie să vezi, la acest Fesitval al Filmului Rus, prima ediție, filme unul și unul, de o frumusețe tulburătoare, care te satisfac estetic întru totul, la toate compartimentele artistice, narativ, actoricesc, regizoral și tehnic, imagine, sunet și montaj. Și în primul rând ca mesaj, ca substanță. Americanii mai sunt dispuși să investească și în prostii, pe gratuități, pe experimente, rușii, nu. Toate

Scanned with CamScanner

filmele lor sunt serioase, grave. Plus că au această şansă, să se refere la suflet, la un unic suflet, sufletul slav, comparativ cu americanii al căror specific este multinațional, cu un suflet universal, adică fără culoare, de aceea lumea reflectată este atât de pragmatică, de aceea filmul american este atât de spectaculos, fiindcă primează show-ul de orice fel, spectaculosul exterior, în general, față de spectacolul interior al ruşilor. Şi unii şi alții sunt de neconcurat. Două realități cinematografice paralele, la fel de fascinante.

După ce am prezentat minuni istorico-pravoslavnice precum **Țarul** şi **Lăcaşul îngerului**, apoi o parabolă contemporană, dar tot cu trimitere în sechelele istoriei, ca **Întoarcerea**, fiindcă un tată se întoarce acasă după 12 ani, iar băieții lui îl judecă, fără să ştie poate că e un erou, oricum, comportamentul lui agresiv îl arată călit prin luptele de prin Asia, acum vom vorbi despre o altă minune, **Euforia** (2006), în regia lui Ivan Vyrypaev, care semnează şi scenariul acestui film de actualitate, o fascinată poveste de dragoste, de o frumusețe tulburătoare, un adevărat poem al iubirii sacrificate. Fiindcă marea iubire, pătimaşă, nelumească, e nebună, inconştientă, iar prețul ei este, bineînțeles, moartea. Şi eroii din acest film, Vera (Polina Agureyeva) şi Pavel (Maxim Ushakov) sunt un fel de Romeo şi Julieta ai stepei ruseşti, ai împărăției unei lumi greu de înțeles, sălbatice, precum e aceea a Donului căzăcesc. S-au văzut la o nuntă. Ea s-a uitat la el şi el la ea. De atunci a trecut o săptămână. Dar de când ea s-a uitat la el, el, Pavel, nu mai are somn şi a venit acum s-o caute şi s-o întrebe de ce s-a uitat aşa la el. Ea îi răspunde că nu ştie. Şi acum ce facem?, întreabă Pavel. Nu ştiu, răspunde Vera. Tot acest dialog are loc pe malul Donului, ea pe un mal, el, pe celălalt mal. Ea îşi ia de mână fetița, pe Maşa, care se juca în apropiere, şi merge acasă. O aşteaptă soțul, Valery (Mikhail Okunev), să-i pună masa. Intrăm deodată în povestea unui adulter, a unei relații în triunghi. Vera stă adesea lipită de peretele casei, într-un loc al ei, şi fluieră. Fluieră a pustiu. Îi vine să-şi ia câmpii. La propriu, fiindcă de jur împrejur nu e decât un câmp nesfârşit. Ceva nu e în regulă cu viața ei, soțul e mereu beat, violent, aşa cum e şi acum când ea vine acasă şi el doarme în bucătărie, pe jos. Fetița se joacă în curte şi, deşi mama ei i-a spus să nu se apropie de coteţul câinelui că o va mușca de deget, ea n-o ascultă, se joacă cu câinele şi câinele o mușcă de deget. Maşa țipă. Vera nu e acasă, dar e tatăl Maşei, Valery, care se trezeşte. Ia arma de vânătoare şi împuşcă

Scanned with CamScanner

câinele, apoi îi taie degetul fetiței cu o foarfecă și toarnă vodcă peste rană. Bunicii, care au mașină și locuiesc alături, o duc pe fetiță la spital. De fapt, pe toată întinderea nu sunt decât două case. Restul e stepă. Revine Vera. E disperată. Valery îi spune să ducă la câmp câinele și să-l îngroape. Acolo Vera îl întâlnește iar pe Pavel, care patrula în jurul casei lor. Și Pavel o ajută să îngroape câinele. Apoi o duce cu barca la spital, să vadă ce face fetița. Dar între timp fetița a fost bandajată și a plecat înapoi acasă cu bunicii. Pavel și Vera hoinăresc prin pustia fără de capăt, plină de bălării și drumuri de țară, zeci de drumuri care se încrucișează, dar care nu duc nicăierei, cum spune el, dovadă că pe acolo nu trece nimeni. E pustiul absolut. Vine ploaia. Apare soarele. Ei fac dragoste. Se lasă noaptea. Apar stelele. El îi spune că ea va veni cu fetița și va sta la el. Și cu soțul ei cică o să vorbească el, o să-l lămurească, iar dacă nu înțelege, o să-l omoare. Dar între timp soțul dă foc la casă, după ce și-a luat arma de vânătoare, mai multe cartușe și o sticlă de votcă. A plecat la vânătoare de oameni. Între timp, Vera și Pavel merg cu barca pe o insulă și trăiesc ca în Paradis, goi, făcând dragoste și înotând, ca eroii din celebrul film **Laguna albastră**. Valery tot bea, abia se ține pe picioare, cade de mai multe ori, dar găsește lângă râu un pom, de care își prinde haina, apoi se ghemuiește la rădăcina lui și adoarme. Nu înainte de a împușca o vacă dintr-o cireadă ce trecea pe acolo. I s-a părut că vaca îl privește ciudat. Când se trezește, îi vede pe Vera și Pavel în barcă, scurgându-se pe apă. Îi lasă să ajungă în dreptul lui și apoi trage. Își descarcă în ei toate cartușele. Apoi pleacă. În barcă, el are cămașa plină de sânge și e căzut peste ea, care încă mai poate să fluiere. E fluieratul ei, pe care îl scotea ori de câte ori stătea lipită de casă, ca într-un laitmotiv al pustiului. Și așa, cu ei îmbrățișați, barca ciuruită se scufundă încet. Încet, până e înghițită cu totul de ape. Ca o contopire finală cu natura, cu materia, care îi înghite definitiv.

Tot filmul este povestit în sensul construirii acestei stări a euforiei absolute, care este iubirea în moarte. Cadrele sunt largi, luate adesea din elicopter, cu mari panoramări (imaginea: Andrei Naidenov), unite prin enchainé-uri, de parcă am răsfoi o mare carte a naturii, mișcările actorilor sunt parcă valsate sau grotești, în ritmul susținut de chinul unei armonici prevestitoare, dublate de o melodie foarte lirică, aneantizatoare, extrem de inspirată (compozitor: Aidar Gainouline), amintind de „Moartea Lebedei" lui Ceaikovski. În ultimul cadru se revine la imaginea din prolog,

Scanned with CamScanner

a unui motociclist care priveşte spre noi în delir, mergând în neştire cu motocicleta cu ataş. El nu o ia, precum ceilalţi, pe drum, pe acolo pe unde se văd mai multe urme, făcute de alţi călători, el o ia prin bălării. Şi priveşte în jur euforic, de parcă pe drumul necunoscut pe care a luat-o a descoperit fericirea. Aşa cum au făcut şi cei doi îndrăgostiţi. Nu au mers pe drumul celorlalţi. Ei au luat-o prin bălării. Pe acolo pe unde numai Dumnezeul iubirii umblă.

Un armistiţiu cum n-a mai fost

Întrebarea cehoviană „Ce e viaţa?" e pusă la fiecare pas şi în filmele ruseşti. Personajele vorbesc numai despre viaţă şi despre corolarul ei, fericirea. Eşti fericit? „Ce e viaţa?" „Ce să fie? Trece şi gata!" „Iaca-şa?" „Chiar aşa!" Iată o mostră dintr-un film recent, **Peremirie/Armistiţiul** (2010), în regia Svetlanei Proskurina (n. 1948), cunoscută prin filmul **Vals la întâmplare**, cu care a adus cinematografiei ruse primul Leopard de Aur din istorie la Festivalul de la Locarno. Filmul a impus o nouă formulă de a povesti, rupând cu clasica evocare logică şi cronologică. Şi în **Armistiţiul** forma narativă este ca în viaţă, precum întâmplările ei, adesea fără legătură, sărind de la una la alta, uneori fără să se termine o întâmplare, ca într-un flux ciudat al memoriei. Aşa este şi titlul, fără legătură cu filmul, parcă ar fi din alt film, fiindcă aici nu este vorba despre nici un armistiţiu, dacă prin armistiţiu se înţelege un acord de suspendare a unor ostilităţi sau conflicte. Dimpotrivă, ostilităţile sunt permanente, fiindcă imaginea generală este a unei lumi fără căpătâi. O anunţase Şukşin, în **Călina roşie**. Proskurina ia de aici chiar şi maniera comportamentală, acel nefiresc al firescului. Eroul filmului ei, Egor (Ivan Dobronravov), e şofer pe o maşină militară şi străbate spaţiile ca un rătăcit, aşa cum se întâmplă şi în filmul lui Sergei Loznitsa **Bucuria mea**, al cărui personaj principal este tot un şofer, Georgy, care se rătăceşte şi se înfundă într-o pădure. În final şi Egor se rătăceşte, după ce duce un preot la o nuntă. Şi tot într-o pădure. La o margine de oraş. Nu ştie unde se află, cum nu a ştiut nici până aici, fiindcă oraşul unde el ajunge să-l vadă pe unchiul său nici nu există pe hartă. Şi în filmul **Întoarcerea**, oraşul unde ajung la un moment dat tatăl şi băieţii lui, pare al nimănui, ca un oraş părăsit, în care bântuie numai hoţii. Şi chiar se petrece un jaf. Nimic nu are identitate, nu este recognoscibil. În **Armistiţiul** însă, Egor, deşi un rătăcit, cu o figură de tâmp, ca şi prietenul său de cameră Quasimodo, are totuşi un

Scanned with CamScanner

scop, să-şi găsească o fată şi să se însoare. Dar dă peste cine nu trebuie, o târfă încurcată cu o fiară, care face crimă de om dacă cineva se atinge de iubita lui. Nu mai vedem crima, fiindcă regizoarea ne lasă să ne-o închipuim, ea sare la povestea întâlnirii lui Egor cu nişte foşti colegi de şcoală, care îl iau la furat sârmă de la stâlpii de înaltă tensiune. Trag cu puşca şi rup un capăt al unui fir, dar pentru celălalt capăt nu mai au gloanţe. Au avut un singur glonţ. Pe celelalte le-au terminat cu alte afaceri. Atunci Egor se urcă pe stâlp şi încearcă să desprindă firul, dar se electrocutează. Urmează coşmarul coborârii lui de pe stâlp, după care îl duc la un lac unde îl bagă cu capul la fund, ca să i se urce sângele din nou la inimă şi să învie. Aşa zice unui dintre ei şi aşa se întâmplă. Dar amănuntele dispar, pentru că Egor acum e la unchiul său, care se află pe o bancă alături de un miliţian, căruia îi povesteşte cum a fost jefuit. Banii îi luase cu o zi înainte de la bancă, erau economiile lui, bani pe care i-a scos cu ajutorul lui Egor, care a vegheat să nu fie atacat. Asta e lumea, fiecare e atacat şi căutat dacă nu are ceva care s-ar putea fura. Normal, unchiul avea cu el o armă. Dar în drum spre casă, a luat-o pe o scurtătură şi a fost atacat de doi bandiţi de-ai locului, unul era tătar, pe care el i-a recunoscut. L-au jefuit însă fulgerător încât nici n-a avut vreme să scoată arma. Ba i-au luat şi arma. Şi acum toţi trei, adică unchiul, miliţianul şi Egor merg acasă la bandiţi să recupereze banii. Unul din bandiţi fuge, rămâne numai tătarul, pe care îl prind, îl leagă şi-l opăresc ca să spună unde sunt ascunşi banii. Tătarul tace, dar ei descoperă arma, o probă şi împotriva unchiului, care nu avea voie să aibă armă. Sunt momente de un comic grotesc. Apoi, văzând că tătarul tot nu-şi dezleagă limba, îl legă cobză şi-l târăsc spre secţia de miliţie, dar pe drum, de durere, tătarul mărturiseşte că banii sunt în casă, într-o căpăţână de capră. Nu ştim în ce epocă a Rusiei suntem, fiindcă încă se folosesc termeni comunişti, ca miliţian, tovarăş, colectivă, casă de cultură etc., iar oamenii, deşi libertini, se conduc după vechi deprinderi, ca accesul alternativ la baia comunală.

Totul e făcut rudimentar, ca şi personajele din film, mulţi primitivi, complet imprevizibili. Nici unul nu are un comportament normal. E o lume sărită de pe fix. Aşa arată viaţa. O viaţă animalică. Fiindcă aşa e viaţa omului când societatea se destramă, când nu mai funcţionează civilizaţia. Dacă nu-l ţii la un anumit nivel de educaţie, omul recade repede la condiţia de animal. O sălbăticie cu adevărat de sfârşit de lume. Nu mai încape aici nici o filosofie, ca la Cehov sau Dostoievski, acum totul e trăit cât mai brutal, a devenit *carpe diem*. E viaţa post apocaliptică

Scanned with CamScanner

din Rusia actuală. Cumplită imagine, a unei Rusii care şi-a pierdut busola, cu oameni care sunt variante de Frankenstein, care au transformat ţara într-o junglă, într-o dispută care pe care. De fapt, personajele nu fac decât un sigur lucru, beau votca aia nenorocită, ca să prindă curaj să omoare şi să fure. Din sticlă în sticlă, din furt în furt. Oamenii se jefuiesc unii pe alţii. Chiar şi un viitor scriitor, care n-a scris încă nici un rând, îşi jefuieşte nevasta, ca să aibă ce să bea şi să mediteze la cartea lui despre plictiseală. Modelul lui este Emilian Pugaciov, un cazac de pe Don, care ar fi găsit leacul împotriva plictiselii. Adică, în 1773, s-a autoproclamat reînviatul ţar Petru al III-lea. Şi a început să ucidă, să facă o adevărată răzmeriţă, ca să-l pomenească istoria. Asta vrea să facă şi el, se deghizează cu o barbă furata de la soţia lui, care e instructor de teatru la o şcoală, iese la drumul mare, să ucidă pe cineva ori să facă altă faptă de intrat în istorie.

Aceştia sunt nebunii Svetlanei Proskurina. Dar realitatea post-apocaliptică din filmul ei, sau din cel al lui Loznitsa, nu e o metaforă, nu e ceva din viitor, ca în filmele americane, ci se petrece chiar azi, sub ochii noştri, ai ruşilor, e aievea, nu e o iluzie. Categoric, ar trebui să se instituie un nou armistiţiu, un armistiţiu cum n-a mai fost, de suspendare a jafului, a crimelor, a prostituţiei de orice fel, de suspendare a apocalipsei.

Istoria ca un joc cu mingea

Ambiţios este şi **Garpastum** (2006), cum şi-a numit regizorul rus Alexey German jr. filmul, după denumirea latină a jocului cu mingea, care, pe la începutul secolului XX, când se petrece acţiunea filmului, se numea soccer, adică fotbal. Povestea a doi fraţi, Andrei şi Nicolai, pasionaţi de acest joc, se desfăşoară la Petersburg, capitala vechiului imperiu rus aflat în decădere, până la destrămarea lui o dată cu revoluţia din 1917. Ei au fost orfani de mici şi crescuţi de un unchi. Mediul în care trăiesc acum este la limita subzistenţei. Nicolai e farmacist, iar Andrei, şomer. El îşi găseşte consolarea în fotbal şi în braţele unei femei, o actriţă, soţia poetului Aleksandr Blok, care se face ecoul soartei literaţilor şi artiştilor ruşi. Jocul cu mingea se desfăşoară pe maidane, cu excepţia unui moment când o echipă de englezi vin şi le dă ruşilor o lecţie umilitoare. Visul celor doi fraţi şi al celor câţiva prieteni este de a-şi cumpăra un teren adevărat. Vor juca o vreme fotbal pe bani, până adună

Scanned with CamScanner

suma necesară cumpărării terenului, dar când să plătească, descoperă că proprietarul terenului a fost ucis într-o răfuială între bande adverse, căreia îi cad victimă şi doi prieteni de-ai lor.

Războiul îi găseşte pe fraţi despărţiţi, iar la sfârşit Nicolai se întoarce de pe front şi-i aduce în dar lui Andrei, căsătorit şi cu copii, o minge nou-nouţă de fotbal. O întreagă epocă de cotitură este privită prin prisma acestui joc, care capătă conotaţii politice, ambiţia celor doi fraţi fiind să-i învingă cândva la fotbal pe nemţi şi pe englezi, cărora nu le pot ierta lecţia de odinioară. Filmul este sărăcăcios ca şi epoca, reconstituită cu multe fumigene şi multă apă şi noroi. Ceaţa şi ploaia continuă, la care se adaugă şi pelicula virată în sepia, contribuie la crearea unei realităţi nesigure, sumbre, în dezagregare, a unei atmosfere de sfârşit de lume. Şi în Rusia ştim cu toţii ce a urmat.

Gazdele platitudinii

Filmele de la cinema Studio din cadrul Les films de Cannes ŕ Bucarest, eveniment continuat cu Festival du Film Français, sunt prezentate de câte o domnişoară sau un tânăr imberb, de care ţi-era milă, fiind la limita penibilului. Aşa cum a fost şi Bişnistoreasa, cum i se spune bişniţăresei Irina Nistor, care s-a plasat într-o postură cu totul jenantă faţă de ambasadorul Franţei şi vedeta Carole Bouquet. Ce căuta ea acolo? Crede că aşa se obţine gloria sau notorietatea, după cum l-a plagiat pe D.I. Suchianu fără scrupule?

Prezentările unor filme, cu prezenţa unor regizori sau creatori străini, lasă de dorit activitatea instituţiei gazdă, UCIN, care este o mostră de anchilozare comunistă, condusă de epave ca Mihnea Gheorghiu, 93 de ani, sau Constantin Pivniceru, un flăcău de vreo 80 de ani, care nu mai lasă loc nimănui. Probabil nici în mormânt. La fel, veşnica Zamfirescu, veşnica Popescu, nu-ţi vine să crezi că aceleaşi epave comuniste de ieri sunt şi azi, după 22 de ani de la revoluţie, stăpânii unei instituţii care ar trebui să fie fruncea culturii româneşti. Dar nu vrea Mihnea, care nici nu mai vede! Desigur, după Gopo, care rămâne simbolul asociaţiei şi uniunii Cineaştilor din România, îl aveam de la revoluţie în fruntea breslei pe Marele Orb.

Unii zic că nu-i treaba UCIN-ului, care dă doar sala, ci a francezilor, care organizează festivalul. Atunci ce caută pe scenă reprezentanţi ai

Scanned with CamScanner

UCIN? Ei nu au un cuvânt de spus? Nu contează cum e prezentat un eveniment în Casa filmului?

Pe mine, spectator, nu mă interesează bucătăria, dar dacă s-a stabilit acest ceremonial, cu un spici introductiv, de ce persoanele care au microfonul nu se pregătesc, de ce nu spun ceva interesant? Cele 5 minute pe care le au la dispoziție să ne vorbească sunt enorme, cât o capodoperă de scurt-metraj, dar ei sau ele confundă un festival cu McDonald şi nu au idee de valoarea timpului, ne mănâncă minute prețioase din viață cu bâlbâielile lor. Sunt total incoerenți şi nu reții nimic, nu ştii ce vor. Şi se vede după cum țin microfonul că această meserie e altă mâncare de peşte! Să vedeți ce penibilă era translatoarea în fața unui stativ mai înalt decât ea, pe care nu ştia să-l mânuiască, să-şi apropie microfonul, de aceea nu s-a înțeles nimic din traducerea ei, bine că am înțeles-o pe Carole Bouquet, impecabilă ca prezență şi dicție!

De regulă, aceşti diletanți încearcă să povestească filmul pe care urmează să-l vedem! Incredibil! Parcă se adresează unor reduşi mintali, care nu vor fi în stare să înțeleagă ce vor vedea şi îi orientează ei, le spun ei ce vor vedea! De unde au scos oare această metodă pentru handicapați? Am fost la zeci, sute de festivaluri ale lumii, aşa ceva nu am auzit. Am fost la Tribeca Film Festival, de pildă. Acolo tinerii organizatori îi prezintă pe realizatori, dacă sunt în sală. Atât! Cum să povesteşti filmul pe care urmează să-l vezi? E o practică handicapată. Încă de la gala cu **Habemus Papam**, o bătrână Corciovească a dat tonul, fiindcă rolul ei de scenă s-a redus la a ne povesti filmul! De ce nu se duce la Cannes sau la Berlin, să le povestească celor de acolo ceea ce urmează să vadă!?

Ce-a fost cu filmul lui Almodovar, nu vă pot spune. Fata care a avut microfonul a declarat că ea se dă bătută, fiindcă filmul **La piel que habito** are o poveste extrem de complicată şi că acest film nu poate fi povestit, trebuie văzut! Bravo, fetițo! Cine te-a pedepsit să ne povesteşti imposibilul? Ulterior am aflat că pe această domnişoară o cheamă Florentina Ciuverca.

Dacă acesta este ceremonialul UCIN, care vrea să revoluționeze practica prezentării festivalurilor, fiindcă vedem că îşi trimite pe scenă Bişnistoresele, atunci musai e să-i poftească pe alde Dinescu, Tănase sau alți scriitori. Că ei se pricep la povestit. Asta e meseria lor. De ce nu-l chemați pe Iaru, Agopian sau alți aventurieri de la Academia Cațavencu?!

Scanned with CamScanner

Iar la filmul **Elena** (2011), un băiat grăsuț ne-a spus că veți vedea o poveste nemaivăzută și veți rămâne uluiți de ce acest film al lui Andrei Zvianghițev a obținut premiul Juriului „Un Certain Regard"! Ne-a amenințat! Ne-a pregătit că vor vedea ceva nemivăzut!

Da, chiar nemaivăzut! Dar filme ca **Moscova nu crede în lacrimi** erau capodopere față de prostia lui Zvianghițev, poate cel mai slab film din selecție. Încă o dată se verifică faptul că Festivalul de la Cannes nu mai poate fi luat în serios, că prea multe premii sunt acordate unor filme modeste, precum este și filmul **432** sau acest **Elena**, total decepționant, chiar și pentru realismul socialist!

Un caz divers povestit chinezește, cu o lentoare sud-coreeană, plictisitor, obositor, fără nici o idee. Un alt caz patologic. Elena (Nadejda Markina) și Vladmir (Andrei Smirnov) sunt recăsătoriți. Din căsătoriile anterioare, ea are un băiat, ia el o fată. Băiatul Elenei, Serghei, e incapabil să-și susțină familia. Mama lui, din prea multă dragoste pentru fiul ei, șomer, cu trei copii, iar altul pe drum, își ucide soțul bogat pentru a-i lua banii și a-și ajuta fiul. Evident, Vladimir voise să-i lase fiicei lui, Katerina (Elena Lyadova), toată averea, mai ales după ce o reîntâlnește la spital, unde era internat în urma unui atac de cord. Elena, speriată că averea va ajunge în mâna unei fiice aiurite, iresponsabile, pentru a-l împiedica pe Vladimir să-și facă testamentul, îi dă viagra, fapt interzis după un infarct, iar el moare. Elena și familia lui Serghei vor fi stăpânii averii lui Vladimir, după felul cum se instalează ca la ei acasă în luxosul lui apartament.

Evident, sunt mii de astfel de cazuri, dar ce semnificație are o asemenea poveste? Ce vrea să ne spună, că societatea rusă produce astfel de monștri? Dar în ce societate nu există asemenea cazuri? Sau vrea să ne determine să o înțelegem pe Elena, că nu ea e de vină, ci societatea care a făcut din Serghei un leneș? Ne ducem prea departe. Filmul nu are nici o reflecție de acest gen. Nu ne pune nici o întrebare. Povestește doar plat, cu încetinitorul, un caz divers. Este platitudinea întruchipată.

Stafia de la Răsărit

Ediția din acest an a Săptămânii Filmelor Rusești, față de cea de anul trecut, a fost o decepție. Am mers convins că voi uita cât mai repede platitudinea lui Andrei Zvianghițev, numită **Elena** (2011), încununat anul acesta cu un premiu la Cannes. Dar nu s-a întâmplat nici

Scanned with CamScanner

un reviriment. Dimpotrivă, am avut oglinda a ceea ce a însemnat tovarăşul de la Răsărit, nenorocirea care a oprit istoria României în loc şi a tras-o înapoi în preistoria civilizaţiei.

Selecţia de filme ruseşti ne-a prezentat o lume barbară, cu oameni urâţi şi primitivi, incapabili de dragoste şi umanitate, exact contrarul a ceea ce trâmbiţa propaganda comunistă sau ne-au dăruit marea literatură şi cultură rusă. Dacă acesta a fost scopul cineaştilor, ar fi fost genial, dar nu, acest mesaj a rezultat involuntar. Şi argumentul decisiv ar fi, pe de o parte, aspectul de document, de reflectare a adevărului, a realităţii, iar pe de alta, valoarea sub orice critică a acestor filme din punct de vedere estetic.

Semnificativ este cazul filmelor de actualitate, a căror acţiune se petrece pe maidane, pe câmpii, în locuri pustii, prăpădite, în case din chirpici sau bârne, un peisaj dezolant, o lume de groapă, rătăcită, rudimentară. Eroul modern merge cu celularul într-o mână şi cu pistolul în cealaltă mână. Iar imaginea laitmotiv este sticla cu vodkă şi paharul pe care îl dă non-stop peste cap. Totul e previzibil la un astfel de erou, omoară şi violează, exact ca soldaţii sovietici când au trecut Prutul în ţara noastră!

Ce legătură am avut noi, românii, bogaţi într-o tradiţie milenară, cu influenţe culturale occidentale, franceze, italiene sau germane, cu acest tovarăş de la Răsărit?! Nici una. Nu semănăm întru nimic, nici la vorbă, nici la port. A fost o eroare istorică altoirea cu aceşti găgăuzi, care nu ne-au fost prieteni, ne-au invadat! Din filmele SFR nu ai nimic de învăţat, te dezgustă, nu vezi nici un reper moral, nici un model de urmat. Dimpotrivă, zici, bine că am scăpat de acest tovarăş credincios! Şi să dea Dumnezeu ca noile generaţii să nu mai aibă parte de o asemenea tovărăşie!

Dacă acesta e nivelul filmului rus, cum ni-l prezintă filme ca **În curând e primăvară, Fiul** şi mai ales **O noapte lungă cât o viaţă**, e jale! Şi în cinematografia rusă bântuie, ca şi la noi, stafia numită minimalism, adică Sărăcia. Asta nu ar fi nimic, dar e prima oară când văd, într-o viaţă de critic de film, actori ruşi jucând penibil, când nu mai pot salva un film, atât de prost au fost îndrumaţi. E o confuzie în interpretare, ca şi în abordarea istoriei.

Aşa cum e şi o mare confuzie în înţelegerea cinematografului. Nu s-a mai schimbat, de la Lenin citire, concepţia potrivit căreia cinematograful e o armă de luptă ideologică, o armă partinică, o lecţie

Scanned with CamScanner

de învățământ politic, o armă de a-ți demasca și lovi dușmanul. Parcă cineaștilor ruși le e teamă să recurgă la ficțiune, să nu fie acuzați că trădează tradiția. Filmul la ruși nu e spectacol, fabulație, divertisment, iluzie, evadare, pe baza un sistem de convenții, dimpotrivă e document, viață, oglindă a realității, e realism socialist!

Tinerii cineaști vor să afle ce s-a întâmplat în trecutul apropiat al țării lor. În filmul **În curând e primăvară** (2009) regizoarea Vera Storojeva încearcă să realizeze o parabolă mistică despre o Rusie în care foști pușcăriași și bolnavi mintali se amestecă aberant și parșiv cu măicuțele dintr-o mănăstire izolată, a cărei biserică abia se înalță cu ajutorul acestor prăpădiți, care până la urmă îi dau foc. De fapt, ce fel de mănăstire e aceasta, în care chiliile sunt niște grajduri de vite, iar viețuitoarele sunt două, maica stareță și o novice? De fapt, personajul principal este un motan, Mîșkin, dar un motan vegetarian, care mănâncă iarbă și legume!

E o bizarerie între bigotism și profanare, căci în acest spațiu al nimănui, beția și posesia sexuală se amestecă violent cu rugăciunea. O rugăciune bogumilică, aberantă. E o sălbăticie inventată, fiindcă omul nu poate fi atât de bicisnic, de aceea filmul nu are cum să fie considerat o felie de realitate sau de istorie, ci doar ca o probă de onirism, marcat de viziunile unui bolnav, Pașa, care e predestinat să tulbure liniștea locului, să-i terorizeze pe amărâți, să aflăm că a avut un copil cu măicuța stareță, să-i ofere unei novice, Olia, speranța unei evadări, dar nu la Moscova, ca în **Trei surori**, ci în... China! Viziunea regizoarei ambiționează să fie un amestec de **Azilul de noapte** și **Viridiana**, deși sărăcia lui ne trimite la un nou început de haos.

Redresarea care nu mai vine

Săptămâna Filmelor Ruseşti ne-a făcut numai surprize neplăcute. La cele arătate anterior, în care ne-am referit strict la selecția din SFR, nu la școala rusă de film, la cultura rusă în general, care are și modele demne de urmat, adăugăm noi argumente.

În **O noapte lungă cât o viață** (2010), cu titlul englez **Lifelong Night**, confundat de organizatori cu un alt film, prezentat la Cannes, **Tale in the Darkness** (2009), este vorba de povestea clasică „doi băieți iubeau o fată". Unghiul povestirii este din anii stalinişti, când un ofițer este trimis

Scanned with CamScanner

să o ancheteze pe Zinca (incredibil de stângaci interpretată de Anastasia Vvedenskaya), de ce are un băiat mereu bătut de ceilalți copii fiindcă ar fi neamț, de ce a lucrat într-un spital german, de ce știe nemțește, de ce a fost în lagăr, de ce l-a ucis pe un milițian care a violat-o și alte ciudățenii greu de crezut. Dar ofițerul o crede și, după noaptea în care ea își povestește drama, n-o arestează, o lasă liberă. Evident, el va fi condamnat, iar Zinca avea să-l revadă peste 5 ani pe unul dintre băieți, Petea, venind teafăr de pe front, celălalt, Volodia, fiind ucis de nemți chiar în fața ei.

Zinca, felcerița, care se visa la 17 ani actriță, va fi violată chiar de către instructorul ei teatral, care devine unealtă a nemților, apoi ajunge milițian. În acest film istoria este atât de prost reconstituită încât nimeni nu știe de partea cui e. Așa cum Zinca are un copil, dar nici noi, nici ea, nu știm cine e tatăl, bănuim că e violatorul. Lucruri firești, am spune, într-o lume barbară.

Povestea este confuză, imatură, rizibilă la tot pasul. Nu înțelegi cum un rus care ucide un neamț, nu pățește nimic, în plină ocupație germană! Iar Zinca e chiar femeia samariteană. Dacă în filmul Verei Storojeva, analizat anterior, era citată pilda lui Iisus cu privire la „cei din urmă vor fi cei dintâi", acum apare o eroină samariteană, fiindcă Zinca, în plină anchetă, când o vecină vine și o roagă să-i vadă copilul bolnav, ea pleacă cu trusa de medicamente și îi face o injecție copilului, apoi îi dă medicamente și bani mamei. Și cine era acest copil? Tocmai cel care mai devreme îl snopise în bătaie pe băiatul ei. Anchetatorul e uluit. Nu înțelege cum de poate să facă bine cuiva care i-a făcut rău!

Ar fi multe de discutat, există chiar unele fire care ar putea fi acceptabile, dar felul cum este filmat și jucat, felul cum regizorul Nikolai Khomeriki povestește această întâmplare este mai mult decât decepționant. Orice adevăr, oricât de dramatic, devine neverosimil când este jucat prost, când spectacolul este fals. Actorii ruși din acest film parcă au uitat complet metoda stanislavskiană. Or fi și ei precum actorii români, formați la școlile de prostituare ale televiziunilor (vezi cazul Bendeac).

E foarte trist că cinematograful rus a ajuns să defileze prin lume cu așa ceva, fiindcă nu are nici o șansă în Europa sau în America și alte continente cu asemenea filme total necompetitive.

Cum este și **Fiul**, realizat de Larisa Sadilova (n. 1963), la casa ei de filme, deci un autor total, despre care aflăm că e în fruntea noului val, că filmul ei de debut **La mulți ani** (1998) ar fi fost evenimentul

Scanned with CamScanner

cinematografic al anului! Un tată își crește singur fiul. Dar îl crește atât de prost încât fiul nu știe cum să fugă de acasă, iar când o face, este suspectat că ar fi comis o crimă și arestat. Tot filmul se rezumă apoi la această anchetă, mai mult decât rizibilă, în care apar și doi ziariști de la radio, călare pe o bicicletă. Nu există cred în acest film nici o scenă credibilă, nici o relație autentică. Un fals de la cap la coadă. E un permanent pseudosuspans datorită pistelor ilogice pe care le inventează scenarista-regizor, în jurul, nu al fiului, ci al tatălui, cu o biografie ridicolă și care se comportă ca un bolnav mintal. După ce l-a părăsit nevasta în urmă cu 17 ani, când fiul lor avea 6 luni, nu i-a mai călcat picior de femeie în casă, iar soția lui nu a venit niciodată în acest răstimp să-și vadă băiatul! Cazuri patologice! Regizoarea ne prezintă o dramă ca pe o comedie. Când avocata cazului vine la tată acasă, îi aduce un buchet de flori de câmp! Fiindcă toată acțiunea se petrece pe câmp, pe dealuri, într-o lume departe de civilizație, deși fiecare are mobil, dar și pistol!

Noii cineaști, deși nu mai sunt la prima tinerețe, fac filme la studiouri particulare, unele proprii, sponsorizate însă de stat, și sunt obsedați de istoria recentă, de războiul cu nemții, cum se întâmplă și în **Cetatea Brest** (2010), în regia lui Alexandr Kott, despre apărarea acestei cetăți în timpul invaziei din 1941, o invazie surprinzătoare, în care nemții au aplicat ideea calului troian, dar eroismul sovietic face minuni! Este un film realizat în tradiția filmelor sovietice de război, pe tema apărarea patriei. Povestea este privită prin ochii unui copil, devenit naratorul ei.

Un alt film plin de erori și stângăcii istorice este **Amiralul** (2008), în regia lui Andrei Kravciuc, în care e vorba de un erou al Rusiei, cu antecedente moldovenești, străbunul său fiind un anume Iliaș Colceag. Totul e controversabil în această pagină biografică, așa cum se petrec lucrurile în toate actualizările istorice.

Ba am văzut și un film, cu un titlu care ne trimite în Afganistan, **Kandahar** (2009), în regia lui Andrei Kavun (n. 1969, mama actriță, tatăl regizor), în care un grup de aviatori ruși sunt luați prizonieri de fanaticii talibani, care le fac viața un iad. E un caz real, petrecut în 1995 și reconstituit, probabil, prin Turkmenistan. În plin război ruso-afgan, un avion rusesc care transporta muniție este forțat de aviația talibană să aterizeze la Kandahar, capitala talibanilor, iar piloții arestați. Dar după 378 de zile de umilințe și tratative eșuate, piloții reușesc să fure propriul

Scanned with CamScanner

avion şi să decoleze. Filmul abundă de scene penibil jucate, de rezolvări într-o notă de flas melo şi de mimare a dramei reale.

Temele abordate în selecţia rusă sunt poate insolite, dar îndrăzneala tematică nu este susţinută de un discurs estetic pe măsură. Cineaştii pun numai pasiune, dar nu şi har, dovadă că nici un film din selecţia prezentată nu ne-a stârnit admiraţia, nu ne-a copleşit, aşa cu se întâmplă când vedem marile filme ale şcolii ruse. Nikita Mihalkov ne vorbea mai an de o redresare a cinematografiei ruse actuale, după şocul Perestroika, redresare pe care o tot aşteptăm!

Scanned with CamScanner

Lecția spaniolă

Cele mai bune „Goya"

La cinema „Studio" s-a desfăşurat nu de mult un eveniment deosebit, „Zilele filmului spaniol", organizat de Institutul Cervantes din Bucureşti, în colaborare cu Academia de Arte şi Ştiințe Cinematografice din Spania. Organizatorii au avut ideea să ofere cinefililor români un ciclu de filme cărora, anii trecuți, li s-a acordat prestigiosul premiu „Goya", categoria „Cel mai bun film".

Unele dintre aceste filme au circulat deja pe piața noastră, cum ar fi pelicula lui Pedro Almodüvar, **Todo sobre mi madre/ Totul despre mama mea** (1999), inclusă într-un medalion închinat cunoscutului cineast spaniol de Cinemateca Română. Filmul este un fel de replică la **Totul despre Eva** (1950) al lui Joseph Mankiewicz cu Bette Davis, vedeta care i-a marcat şi actriței din filmul lui Almodóvar destinul. După cum în film se face referire şi la **Un tramvai numit dorință**, piesa lui Tenesseee Williams, în care joacă personajele acestei ciudate pelicule, un fel de *ars filmica* în care referirile la arta scrisului, a teatrului şi filmului sunt obsesive. Dar toate acestea sunt pretexte, țin mai mult de ambianță, căci tema filmului este viața, respectiv maternitatea. Eroina este o mamă, pe nume Manuela (Cecilia Roth), care îşi pierde fiul, Esteban, într-un accident, dar ajunge să adopte copilul unei surori de caritate, Rosa (Penélope Cruz), care moare la naştere, copil făcut (ce coincidență!) tot cu fostul soț al Manuelei, devenit între timp Lola, cu sexualitate incertă.

Călătoria pe care o face Manuela la Barcelona, să-l găsească pe tatăl lui Esteban, se transformă într-o călătorie în infern, pentru că lumea în care ea plonjează, şi pe care o părăsise în urmă cu 20 de ani, este lumea prostituatelor şi a proxeneților, care se amestecă într-un mod bizar cu lumea teatrului, atât Manuela, cât şi prietena ei, Agrado (Antonia

Scanned with CamScanner

San Juan), devenind angajatele vedetei Huma Rojo (Marisa Paredes), care o joacă pe Blanche din **Un tramvai numit dorință**, trebuind însă să joace şi rolul Stellei Kowalski, când partenera ei, Nina (Candela Peña), care se droga, era în criză sau la spital. Toate femeile din acest film sunt nişte ratate, nişte nenorocite, dar Almódovar le dă o şansă, le umanizează, le face frumoase şi fertile. Viaţa lor searbădă, mizeră, fără sens, capătă un sens prin legătura ei cu naşterea. În mod subtil, Almódovar iese din subterană la lumină. Din moarte, boală, disperare şi mizerie reuşeşte să facă elogiul vieţii, al naşterii, al maternităţii. El îşi dedică filmul tuturor mamelor, tuturor celor care pot aduce pe lume viaţa, chiar şi bărbaţilor travestiţi în femei.

Expresia „Totul despre mama mea" se referă la unghiul subiectiv al fiului care moare, dar care lasă însemnările sale, fiindcă voia să devină scriitor. Puterea mamei de a supravieţui acestei pierderi fatale transformă tragedia într-un triumf al vieţii. Filmul este foarte carnal, colcăie de viaţă, are o densitate copleşitoare de fapte, multe la limita artei, fapt pentru care **Totul despre mama mea** a fost încununat cu o salbă de premii, inclusiv Oscar-ul pentru cel mai bun film străin.

Evident că în toate filmele acestei selecţii triumfă viaţa, căci aceasta este natura spaniolului, vitalistă, optimistă, chiar şi moartea este privită cu umor, ca în **Los lunes al sol** (2002), tradus **Viaţa de după**, în regia lui Fernando León de Aranoa, o comedie amară, care se petrece în jurul dramei unor muncitori care sunt concediaţi, dar care ar trebui să fie uniţi, aşa cum spune unul dintre ei, Amador, care va muri lăsând moştenire doar urna sa cu cenuşă şi acest mesaj parabolic: „Suntem ca siamezii. O singură fiinţă. Cade unul, am căzut toţi". Însă când prietenii fură un vapor, ca să-i împrăştie cenuşa în mare, urna dispare. E oare aici o sugestie din „viaţa de după" sau o glumă a lui Amador? Dar „viaţa de după" nu sunt şi evadările lui Santa (Javier Bardem), un personaj superoriginal, un rebel sui generis, care trăieşte foarte mult în imaginaţie, evadând în tărâmuri îndepărtate, cum ar fi Australia, sau îşi uimeşte interlocutorii prin cabale lingvistice, precum antipozi, care ar însemna că Spania se află la antipozi faţă de Australia, atât prin suprafaţă şi numărul de locuitori, invers proporţionale, cât şi prin grija faţă de pensionari sau şomeri, cum îi iese lui socoteala. Altădată, îi reproşează unuia că nu are criteriu. Dar acela îi răspunde că nu înţelege, că nu ştie ce-i acela criteriu. Păi atunci cum să ai ceea ce nu ştii ce este?! Dar originalitatea personajului merge până acolo încât, după ce plăteşte

Scanned with CamScanner

8000 de pesetas pentru că la o manifestaţie sindicală a spart un bec de iluminat public, îşi uimeşte avocatul, coborând din maşina lui şi spărgând cu o piatră un alt lampadar! Filmul nu cucereşte prin virtuţi cinematografice deosebite, ci prin personajele lui şi prin umorul de situaţii şi de replică. Virtutea lui principală este deci scenariul, scris de regizor în colaborare cu Ignacio del Moral, cât şi jocul actorilor, care dau viaţă unor situaţii-limită. Fiecare personaj are drama lui familială. Filmul este inspirat nu dintr-un caz real, ci din mii de cazuri reale. Soarta docherilor spanioli, cumplita umilinţă a şomajului, trebuie să dea de gândit şi muncitorilor români care alergă în Spania după „căpşuni", acolo unde înşişi spaniolii visează la o viaţă mai bună, concretizată în magica Australie a lui Santa.

Ceea ce impresionează la filmele spaniole este maturitatea exprimării, pe baza unor scenarii solide, în care tradiţia melo îşi spune cuvântul, dar şi jocul superior al actorilor. Chiar şi când actorii sunt copii, ca în **El Boia**, tradus **Bilă** (2000), al regizorului Achero Mańas. Copilul care îl joacă pe eroul filmului, Pablo, pe nume Juan José Ballesta, realizează o performanţă actoricească, prin arta de a ascunde faţă de ceilalţi colegi de la şcoală că este bătut şi maltratat de tatăl său, că trăieşte într-o familie complicată, care nu-i dă voie să aibă relaţii normale cu ceilalţi copii. Bilă este un copil introvertit, o platoşă faţă mediul sordid şi violent în care e nevoit să trăiască. Dar apariţia în clasă a unui nou coleg, Alfredo, îi oferă lui Bilă (i se spune aşa fiindcă are mereu la el o bilă de metal, un rulment, de fapt, care, zice el, îi poartă noroc, desigur bila îi aduce numai ghinioane, de aceea în final el o pune pe calea ferată, unde o turteşte roţile trenului. Prin noul coleg, de care îl va lega o prietenie profundă, Bilă va cunoaşte o altă familie, familia lui Alfredo, care este total diferită de a sa, relaxată, veselă, optimistă, iubitoare, oferindu-i o alternativă existenţială. Bilă îşi va înfrunta propria familie, va fugi de acasă, finalul fiind un rechizitoriu făcut părinţilor săi, prin simpla înşiruire a cuvintelor grele, injurioase, pe care el le-a suportat atâta timp de la ei. Îi este lăsată spectatorului misiunea de a judeca această situaţie.

Dar Spania are şi o altă faţă, faţa teroristă, a grupării ETA, care terorizează de ani de zile această ţară, implicit Europa. În filmul lui Imanol Uribe **Dias contados**, tradus **Numărătoarea inversă** (1994), un membru al grupării, Antonio (Carmelo Gomez), care pregăteşte un atentat asupra comisariatului de poliţie din Madrid, închiriază un apartament, dându-se drept fotograf la un ziar. Vecina sa, Charo (Ruth Gabriel), este o tânără drogată, care se prostituează ca să obţină bani pentru droguri şi al cărei

Scanned with CamScanner

iubit urmează să iasă din închisoare. Partea teroristă, respectiv atentatul, devine secundară, în prim plan regizorul aduce povestea de dragoste dintre terorist şi prostituată. Altfel spus, această relaţie sentimentală încurcă planul terorist, care până la urmă însă are loc, sfârşind cu însăşi moartea tinerei care, chiar când se declanşează bomba, se afla în comisariatul de poliţie. Din păcate, tenta erotico-poliţistă a filmului, realizată impecabil, prevalează unei sondări mai adânci a fenomenului terorist, sugestiile la gruparea ETA rămânând foarte vagi.

Şi în **La buena estrella/ Steaua norocoasă** (1997), în regia lui Ricardo Franco, avem cazul unei prostituate, Marina zisă Chioara, care e îndrăgostită de un erou, Dani, aflat la închisoare. Însă prostituata are o stea norocoasă, fiindcă de ea se îndrăgosteşte nu un terorist, ci un măcelar, Rafa, cu o situaţie materială prosperă, dar care trăia un handicap: în urma unui accident de muncă, el a rămas fără testicule. Măcelarul o găseşte pe Marina în stradă, bătută de Dani, care, aflând că ea aşteaptă un copil, o repudiază, având spectrul vieţii ei şi al lui de copii abandonaţi, crescuţi la un orfelinat, unde s-au şi cunoscut. Dar Rafa, dornic să aibă o familie, e dispus să crească şi copilul lui Dani, ba, când acesta iese din puşcărie, îl ia şi pe el sub aripa sa, numai să nu-l părăsească Marina, care însă îl va părăsi când Dani dă o nouă lovitură mafiotă, dar, după ce Dani e din nou închis, o reprimeşte pe Marina la sânul lui ocrotitor şi devine tatăl şi a încă unui copil pe care ea îl naşte, iar la sfârşit Dani va muri chiar în casa lui Rafa, ca şi Chioara, pe care el îi va înmormânta şi le va creşte cele două fetiţe. Este aici cazul unui samaritean, Rafa fiind omul creştin prin excelenţă, bunătatea absolută, o pasăre rară, cum îi spune Dani, printre oameni. Rafa cedează totul pentru cei doi numai să aibă o familie. El îşi camuflează perfect durerea, suferinţa pricinuită de relaţia Marinei cu Dani, este întruchiparea stoicismului, a răbdării christice, a îndurării tuturor umilinţelor. Este un film în care primează povestea, subiectul melodramatic, implicit transpunerea lui cât mai corectă în imagini. Jocul actorilor este impecabil, ca în toate filmele spaniole. Această tratare creştină a unui subiect indian pare din altă lume, din tendinţa cinematografului spaniol de a cuceri inimi şi a stoarce lacrimi. Dar şi în alte filme se merge pe dezvoltarea melodramatică a focarului epic, cum ar fi şi cazul filmului **Nadie hablara de nosotras cuando mayamos muerta/ Când vom muri, nimeni nu va mai vorbi despre noi** (1995), în regia lui Augustin

Scanned with CamScanner

Diaz Yanes, unde din nou avem povestea unei prostituate, Gloria Duque (Victoria Abril), care face toate eforturile să se integreze în societate, să devină om normal, dar societatea e organizată în aşa fel, e o reţea de obstrucţiuni atât de complicate, încât o împinge mereu la margine, la prostituţie. Titlul filmului e legat de mărturisirea unui poliţist care moare în braţele ei, ucis de doi gangsteri mexicani, care îi oferă o agendă cu adresele unde mafioţii îşi spală banii, în schimbul dorinţei ca ea să-l pomenească, să-şi amintească de el, fiindcă nu mai are pe nimeni. După cum nimeni în acest film nu mai are pe nimeni, toţi mor sau se sinucid, ca soacra Gloriei sau ca soţul ei, toreador, rănit într-o coridă. Este o panică umană în toată această poveste criminală, însuşi killerul profesionist, care ucisese 17 oameni, e atins de spaimă în clipa când, aşa cum se spovedeşte el unui preot, Dumnezeu i-a spus că pentru păcatele sale trebuia să dea o jertfă, pe fiica sa, aşa cum îi ceruse lui Abraham. Criminalii şi prostituatele, lumea promiscuităţii în general, constituie tema predilectă a cineaştilor spanioli, probabil că aceasta e realitatea dureroasă a Spaniei, a occidentului, atât de depărtată de epoca edulcorată a filmelor cu Sarita Montiel.

În această direcţie se înscrie şi filmul **Tesis/ Dizertaţia** (1996), prin care regizorul Alejandro Amenábar ne oferă chiar o disertaţie despre violenţă în audiovizual. Aceasta este însăşi tema lucrării de absolvire a eroinei, Angela (Ana Torrent), care a terminat studiile de Ştiinţe ale Comunicării. Ea este acum în căutare de informaţii, de filme documentare despre violenţă. Îndrumătorul de lucrare, Figueroa, îi promite că îi va aduce materiale, iar un coleg, Chema (Fele Martinez), o invită la el şi-i arată filme de groază şi sado-masochiste. Figueroa descoperă în videoteca facultăţii o secţie clandestină cu sute de benzi video, alege una, dar în urma vizionării, moare. Angela îi vede cadavrul, apoi fură caseta, întrebându-se dacă nu imaginile vizionate i-au cauzat moartea. Şi ceea ce vede, este o crimă abominabilă, victimă fiind o fostă colegă de-a ei, care dispăruse în mod misterios în urmă cu doi ani. Împreună cu Chema, care observă câteva nereguli tehnice, Angela va porni pe o cale detectivistă, pentru a descoperi criminalul. În primul rând descoperă că în facultate există o reţea care se ocupă cu traficul unor astfel de filme, numite snuff-movie. Snuff-movie sau snuff-video este un film ilegal în care este înregistrat în direct un asasinat al unor nevinovaţi. O pistă îi deschide chiar înlocuitorul lui Figueroa, pe nume Castro, care se dovedeşte a fi editorul acestor filme, el expunându-şi studenţilor teoria că omul este de la natură o fiinţă violentă, de aceea

Scanned with CamScanner

violența se și caută. Studenții trebuie să înțeleagă că cinematograful este o industrie, care trebuie pusă în slujba cererii. Dacă se cer astfel de filme, cinematografia spaniolă trebuie orientată numai în această direcție. Există în lecțiile lui Carlos un fel de replică dată de Amenábar acestei tendințe a filmului spaniol. Numai că însuși filmul său, deși pune întrebări legate de nevoia unor astfel de filme, este un snuff-movie, este o perversă reclamă făcută genului prin negare, așa cum în credință este calea apofatică de afirmare a divinității. Evident, eroina filmului, pe urmele lui Castro, îl va descoperi pe conducătorul rețelei, în persoana lui Bosco (Eduardo Noriega), un Don Juan al facultății, care ucisese șase femei, maltratându-le îngrozitor, apoi porționându-le și îngropându-le în grădina casei părinților săi. Până la un punct, filmul seamănă cu dizertația lui Wajda din **Omul de marmură**, în care o tânără regizoare face un film despre un erou al anilor '50, căutând „probe" tot în subsoluri, așa cum face și Angela, dar aici povestea se complică enorm, ca într-un film polițist, în care se amestecă suspansul, urmărirea și groaza. Dacă renunța la formula comercială, Amenábar ar fi reușit să ne convingă că **Tesis** este un film antisnuff, împotriva filmelor de violență în general, deși are meritul de a fi primul care vorbește despre fenomenul snuff-movie, care definește societatea capitalistă, ale cărei plăceri întreg în odioșenii decadența Romei antice. Acest film este o formă rafinată, perversă, de polifemism, care nu se putea naște decât în țara lui Don Quijote, cel care se lupta cu morile de vânt, în care identifica tot felul de monștri, căpcăuni sau Polifemi. Numai că azi polifemismul se manifestă foarte pervers, ca în literatura lui Dan Brown, care merge pe căi apocrife pentru a demonetiza creștinismul, sau ca în aceea a lui Paulo Coelho, care oferă soluții, oferă în cărțile sale răspunsurile pe care cititorii le caută. Asta este și teoria lui Castro, iar filmul – nu mai trebuie demonstrat –, este cea mai polifemică dintre arte.

Sub semnul lui flamenco

Zilele Filmului Spaniol, care s-au desfășurat recent la cinema „Studio" din Capitală, au fost puse de organizatori, așa cum a spus directorul Institutului Cervantes la spectacolul de gală, sub semnul dansului și cântecului flamenco, selecția urmărind să reflecte o istorie a acestui dans, de la părinții săi gitani, cum a fost considerat flamenco inițial, un dans gitan, la deschiderea lui universală, flamenco fiind asimilat

Scanned with CamScanner

de întreaga Spanie şi lume latină – şi nu numai, idee pe care o găsim în filmul **Alma Gitana/ Suflet de ţigan**, cum vom arăta.

Aşadar, cele mai multe filme selectate s-au referit la acest gen specific spaniol şi gitan îndeosebi. Ba filmul gitan a fost dominant încât nu ştiai dacă spaniolii sunt gitani sau invers. Însuşi Camarón, geniul muzicii flamanco, căruia i s-a închinat chiar filmul cu acelaşi nume, realizat de Jaime Chávarri, are această natură spaniolo-gitană, pe care o are şi fratele său în filmul **La Leyenda del tiempo** (2007), în regia lui Isaki Lacuesta, care este o continuare a poveştii lui Camarón, este chiar legenda lui, marcată de povestea a două personaje, un copil gitan, Isra (Israel Gomez Romero), şi o japoneză, Makiko (Makiko Matsumura), ce vine în Spania să înveţe să cânte precum Camarón, idolul ei. Cele două personaje nu se întretaie, dar au în comun acelaşi motiv: moartea tatălui lor îi face să nu mai poată cânta niciodată. Este formidabil aici cum se creează cultul patern. Dacă în **Camarón** (2005) avem un film biografic, despre viaţa şi faptele marelui cantautor care a inovat muzica flamenco şi care a avut o influenţă covârşitoare asupra noii generaţii de artişti, filmul lui Isaki Lacuesta, un spaniol de origine japoneză, probabil, este o rafinată lecţie de viaţă, o ţesătură subtilă de înţelepciune, fiind bazat pe un mod de-a povesti nonconformist, reflectând de fapt vârsta adolescentină a personajelor, aflate la prima dragoste. Dar şi la prima confruntare cu visele, cu speranţele, cu idealul lor de viaţă. O lume autentică, de o mare emulaţie spirituală, se creează în jurul cântecului şi dansului flamenco, în jurul legendei lui Camarón, de fapt, pe care un alt film, mai vechi, **Los Tarantos** (1963), în regia lui Francisco Rovira Beleta, care a scris scenariul inspirându-se din piesa omonimă a lui Alfredo Mańas, o ilustrează la propriu, prin viaţa gitană propriu-zisă, care se desfăşoară numai şi numai sub semnul cântecului şi dansului flamenco.

Povestea unui Romeo şi a unei Juliete gitani este redată în expresie flamenco, deja un stil, un mod de viaţă, un mijloc vital prin care lumea comunică şi îşi exprimă sentimentele. Două familii de gitani, Tarantos şi Zorongos, sunt la cuţite la propriu, dar asta nu poate împiedica destinul să lucreze, făcând ca tânărul Rafael (Daniel Martin), ce aparţine primei familii, să se îndrăgostească de frageda Juana (Sara Lezana), iar aceasta de el, deşi aparţine celeilalte familii. O reţea de distrugere a acestei relaţii se pune în mişcare, sfârşindu-se cu moartea tragică a îndrăgostiţilor. Filmul a fost nominalizat la Oscar pentru cel mai bun film străin, impresionând

Scanned with CamScanner

prin faptul că motivul shakespearian a avut drept fir călăuzitor dansul şi cântecele flamenco. Aici, în acest spaţiu gitan, flamenco este la el acasă. În această lume, „parcă timpul a stat în loc", aşa cum spune Juana. Lumea gitanilor este imuabilă, cum trăiesc acum, aşa au trăit gitanii întotdeauna, nimic nu s-a schimbat, obiceiurile lor sunt aceleaşi, parcă sunt aici, în istorie, ca în eternitate. Totul e dans, e flamenco, valoarea şi frumuseţea se măsoară cu măiestria cu care fiecare ştie să se exprime prin flamenco, iar unde e flamenco, e şi cuţit. Adică moarte. Şi cuţitul acţionează în ritm de flamenco, mai toate personajele principale cad sub lama lui. Şi în **La Leyenda del tiempo** cuţitul e prezent, e mereu ascuţit, dar pentru a spinteca peştele ton sau a face o glumă, pentru a testa frica, aşa cum experimentează pe pielea lui Isra acest joc de-a cuţitul un pescar japonez, un personaj care face distincţia clară, tranşantă, între lumea flamenco şi specificul japonez, care poate fi definit prin concepţia asupra morţii. Pentru japonez, „toţi murim singuri", e o filosofie de samurai, pe când în **Los Tarantos**, Rafael şi Juana mor împreună, îmbrăţişaţi, cum este în general moartea de cuţit, o moarte în care călăul îşi îmbrăţişează victima, o moarte înlănţuită, un şir de morţi înlănţuite, de fapt, ca în piesele istorice ale lui Eminescu, unde o moarte o generează pe următoarea, moarte din moarte este viaţa, istoria, iar din această menghină fatală nu se poate ieşi decât urmându-l pe Iisus, singurul care a înviat „cu viaţa pre moarte călcând".

Aceste filme au un stil flamenco, adică sunt structurate pe ideea ritmului flamenco, fie că natura lor este biografico-documentară, ca în cazul lui **Camarón**, prin care facem cunoştinţă atât cu evoluţia marelui cantautor, interpretat de actorul Oscar Jaenada, cât şi cu alte personalităţi ce l-au însoţit, precum Paco de Lucia, Tomatito, Paco Cepero, care fac mândria culturii flamenco, fie că se apelează la naraţiunea fictivă. Ca în **Los Tarantos**, căruia flamenco îi imprimă un ritm ameţitor, o nebunie generală, un vertij ce cuprinde toate personajele, care trăiesc la unison flamenco. Adică o stare pe care aş numi-o *iuţirea de sine*, similară folclorului românesc, dat fiind că toţi sunt iuiţi la mânie şi în mişcări. În aceste filme este definit specificul spaniol: dans-cântec-dragoste-moarte. Aceste elemente le apropie, ba motivul shakespearian le universalizează. Şi izbitoare este din acest punct de vedere asemănarea dintre **Los Tarantos** şi un alt film nominalizat la Oscar, **Alma Gitana/ Suflet de ţigan** (1995), scenariul şi regia Chus Gutiérrez, deşi aici este vorba de dragostea dintre un tânăr spaniol şi o ţigancă.

Scanned with CamScanner

Antonio (Pedro Alonso), în vârstă de 23 de ani, este ospătar la cafeneaua Senatului, un afemeiat şi un rătăcit, care cochetează cu flamenco, vrând să se afirme ca „bailaor" (prezentator de flamenco), în amintirea mamei lui, o mare dansatoare de flamenco, dar care a murit într-un accident de maşină odată cu soţului ei, aflat la volan. Dar viaţa nestatornică şi aventuroasă a lui Antonio este marcată de o schimbare profundă din momentul când o cunoaşte pe Lucia (Amara Carmona), o ţigancă de 16 ani, care conservă în ea toată tradiţia gitană. Ea studiază restaurarea operelor de artă, ajutându-l pe tatăl ei, care e proprietarul unui magazin de antichităţi. Lucia respectă mult tradiţia, familia şi virginitatea înainte de nuntă, căci, asemenea gitanei autentice, iubeşte numai o dată, cu fidelitate până la moarte. Între cei doi tineri se înfiripă o dragoste adevărată. Fratele Luciei însă, care îl cunoaşte pe Antonio şi ştie ce-i poate pielea, nu e de acord cu această relaţie. Fapt confirmat atunci când Lucia îl descoperă pe Antonio într-o seară cu o altă femeie, ceea ce o determină să plece la unchiul ei, care trăieşte în altă localitate. Antonio află şi în final îl vedem cum aleargă pe motocicleta sa după autobuzul în care se găseşte Lucia, vederea lui ştergându-i fetei din ochi lacrimile care îi inundaseră faţa. Această poveste melo este pigmentată continuu de momente flamenco, însăşi Lucia fiind o mare dansatoare flamenco, motiv pentru care Antonio îi dăruieşte şalul mamei sale, care devine mărul discordiei, precum năframa lui Othello. Întâi tatăl Luciei e cel care îl descoperă şi-l aruncă de pe umerii fetei lui, interzicându-i să mai aibă de-a face cu Antonio, apoi într-un dans flameco al Luciei la o nuntă, recunoaşte şalul un anume Dario, care o iubise pe mama lui Antonio şi era vinovat de moartea ei. Antonio îl ştia şi pe el mort în acel accident, dar Dario supravieţuise, îşi schimbase numele şi devenise pastorul ţiganilor.

La ţesătura de încurcături se adaugă şi conflictul dintre el şi Antonio, care e tot mai acutizat, până când Dario e cel care îi spune lui Antonio adevărul, cum a avut loc accidentul, apoi tot el îi spune despre plecarea Luciei, înapoindu-i şalul în posesia căruia intrase. Şi acest scenariu este scris după principiul vieţii, se imită structuri conflictuale complexe, cu încurcături multiple, aşa cum este şi viaţa, un nod de nedezlegat, căruia doar filmul, în final, îi dă acea dezlegare artificială, comercială, numită happy-end. În rest, totul este lucrat după modelul vieţii, cu dialoguri cât mai fireşti, la acest capitol remarcabil fiind scenariul filmului **La Leyenda del tiempo**, cel mai bun film, după părerea mea, din cele şapte filme prezentate la această sărbătoare a Zilelor Filmului Spaniol.

Scanned with CamScanner

*

Ultimele trei filme nu sunt cu ţigani şi nici cu flamenco, deşi ţiganii nu pot fi evitaţi, fac parte intrinsecă din peisaj, precum în **Tierra/ Pământul** (1996), realizat de Julio Medem, unde ţiganii sunt ciobani, care îl ajută pe eroul filmului, Angel, angajatul unei firme de dezinsecţii, să distrugă o insectă ce dăuna viţei de vie şi gustului vinului. Numai că natura filmului este de o cu totul altă factură. Angel (Carmelo Gómez) vine dintr-o altă lume, din „oceanul negru", care este cosmosul, fiind o fiinţă dedublată, jumătate viu, jumătate mort, dar partea de dincolo, invizibilă, e totuşi prezentă ca un spectru în viaţa lui şi chiar îl călăuzeşte, intervine, ia parte directă la unele acţiuni şi le influenţează cursul. Acest Angel 2 e un fel de resonneur al lui, conştiinţa care îi dictează ce să facă, dar care are şi o prezenţă materială, apare şi dispare, prin diferite procedee tehnice, cel mai des fiind folosit enchenée-ul. Locuitorii comunităţii află că Angel fusese internat într-un spital de nebuni, pe motivul că are prea multă imaginaţie, boala lui fiind un fel de ştiinţă a cosmosului, la fiecare discuţie el dând exemple despre singurătatea pământului în univers, despre singurătatea omului de fapt, pe care Angel o reprezintă prin această dedublate a fiinţei. Angel ar fi un soi de exterminator metafizic, un fel de Luceafăr, care tânjeşte după încarnare lumească. Soluţia care i se oferă ţine, desigur, de partea comercială a filmului: Angel trebuie să aleagă între două femei, o blondă şi o roşcată, între Angela (Emma Suárez), timidă, fină, căsătorită cu Patricio (Karra Elejalde), o brută, şi Mari (Silke), o ispită, o încarnare a sexului, care se culcă cu toţi bărbaţii care îi ies în cale. Scenele erotice de la sfârşitul filmului se constituie într-un test al fiinţei dedublate, căci Angel se culcă în acelaşi timp, fără să ştie, cu ambele femei.

Toată filosofia filmului cade în derizoriu prin această soluţie carnală, care se dovedeşte ţinta principală a filmului, restul, gogoaşa cu „oceanul negru" şi alte emanaţii fantezisto-ştiinţifice, fiind un petext. Nu este un film SF, este mai degrabă o fantezie cu tangenţe comice, în care metafizicul se amestecă cu realitatea, planul dintre real şi fictiv fiind subliniat prin ideea morţii duble, anunţată din start prin cele două morţi ale unui cioban trăsnit de un fulger. Aici ideea filmului se apropie de nuvela lui Mircea Eliade **Tinereţe fără de tinereţe**, după care Francis Ford Coppola a făcut un film. Ciobanul, ca şi Dominic, personajul lui Eliade, este trăsnit, ceilalţi ciobani ţigani îl cred mort, dar Angel îl readuce

Scanned with CamScanner

la viață, află cum îl cheamă, Ulloa, ce-a simțit când a fost străfulgerat, ca apoi Ulloa să moară a doua oară. Desigur, Medem este departe de demonstrația fantastică a lui Mircea Eliade şi e limpede că el nu cunoaşte povestea lui Dominic, cum a reînviat el, cum a redevenit copil, în ce fel a e(in)voluat şi cum a murit din nou. Ba Medem continuă experimentul şi îl trăsneşte şi pe Patricio, care moare carbonizat în propriul lui tractor egonometric. Efectul este de cu totul altă natură decât la Eliade. Abia aşteptăm să vedem premiera românească a filmului lui Coppola şi atunci ne vom reaminti şi de **Tierra**, care în fond este un film despre singurătate şi spectrele ei, aşa cum şi Dominic vine în Capitală să scape de bătrâneţe şi singurătate, cu gândul adică să se sinucidă, dar un eveniment cosmic, cataclismic, îi va schimba profund viața.

Despre singurătate ne vorbesc şi filmele **Fiores de otro mundo/ Flori de altă lume** (1999), al lui Iciar Bollain, şi **En la ciudad/ În oraş** (2003), în regia lui Cesc Gay. În amândouă este vorba despre femei şi bărbați care îşi caută perechea şi ideea platoniană se reduce doar la sex şi perversiuni sexuale, fără ca nimeni, deşi sunt strânşi în jurul mesei rotunde, să fie altfel decât singur. E o lume nebună, rătăcită, fără sens, din care lipseşte complet Cervantes şi flamenco, adică baza valorică, idealul, tradiția. Stăpâneşte doar diavolul erotic, perdiția, goana după plăceri de-o clipă, doar viața fără rost, superficialitatea, relațiile precare, nestatornicia, aventurile de-o zi şi-o noapte, concubinajul, minciuna, înşelăciunea. Oamenii sunt amabili, civilizați, ca ambalajul unei reclame, dar esența lor e putredă. Cum se explică un asemenea fenomen apocaliptic la nivelul relațiilor interumane pe care îl cunoaşte acest arc de sfârşit şi început de mileniu, când toate valorile tradiționale sunt răsturnate şi anulate? Încotro o ia planeta? Mai există şansa vreunui echilibru universal?

La aceste întrebări cred că mă ajută să răspund o experiență inedită pe care am trăit-o în seara când la cinema „Studio" erau programate cele două filme, unul după altul. În aceeaşi seară însă avea loc la TNB şi spectacolul **Macbeth**, prezentat de trupa euro-japoneză „Theatre du Sygne", pe care trebuia să-l văd neapărat, căci tocmai scriu la o carte despre teatrul şi filmul japonez. Aşa că experimentul meu sui-generis a început cu **Flores de otro mundo** şi, cam după o oră de proiecție, am fugit la sala „Amfiteatru" a TNB, am văzut **Macbeth**, care a durat sub două ore, apoi m-am reîntors la cinema „Studio" şi am văzut cam o oră din **En la ciudad**, adică partea a doua, finalul. Am avut senzația că cele

Scanned with CamScanner

două părți, una dintr-un film și cealaltă din al doilea film, sunt legate, se continuă, că de fapt am văzut același film, cu o pauză la mijloc, în care m-am întâlnit cu... Macbeth. Și am înțeles pe loc de ce lumea din film, din cele două filme și din alte mii de filme asemănătoare, e fără sens, complet irațională, pentru că la baza ei, la baza lumii occidentale în general, se află crimele lui Macbeth. Macbeth, alde Macbeth, sunt de vină pentru tot ceea ce se întâmplă azi în lumea civilizată! Vrăjitoarele care i-au prezis lui Macbeth un drum de sânge ca să ajungă la coroană, au prezis de fapt realitatea acestei lumi nebune. Căci Macbeth, după ce s-a văzut cu coroana pe cap și deci putea fi fericit că și-a atins scopul, spune în monologul său hamletian: *„Nu-i totul a fi ce ești, a fi în tihnă-i totul"*.

Ori tocmai acest lucru nu-l va mai avea Macbeth până la moarte: tihna. Așa cum nici occidentul, dezvoltat pe crimele acestor numeroși Macbeth și Lady Macbeth ai istoriei, nu mai are tihnă de sute de ani. Să nu ne mirăm deci că personajele celor două filme spaniole nu au deloc tihnă, sunt singure, oricâte combinații posibile ar încerca. În **Flores de otro mundo,** femeile sunt emigrante ilegale în Spania și își caută, călătorind cu un autobuz itinerant, o siguranță economică, o casă, un bărbat. Așa se întâmplă cu Patricia, o dominicană, cu Milady, o cubaneză, născută la Havana, cu Marirrosi, care, deși e din Bilbao și are de lucru și unde locui, totuși e foarte singură, la fel de singură ca și Alfonso, Damian și Carmelo, bărbați din Santa Eulalia, un sat fără femei de măritiș și fără viitor. Și toți aceștia burlaci se întâlnesc la o petrecere în Santa Eulalia și intră într-o rețea de conviețuiri neașteptate, una mai imposibilă decât alta, care nu duc nicăieri. În al doilea film, **En la ciudad**, se schimbă Santa Eulalia cu Barcelona, un mare oraș, unde e același balamuc interuman, desigur, mai rafinat, făcându-se o trecere în revistă a poveștilor sentimentale ale unui grup de prieteni, care, deși cred că se cunosc, nu știu mai nimic unul despre altul. Viața lor intimă rămâne ascunsă. În urbanitate, ca și în ruralitate, singurătatea este un univers la fel de închis și malefic. Și aceste filme sunt o călătorie în lumea singurătății, fără însă ca personajele să aibă șansa lui Angel din **Tierra**, șansa metafizică a evadării și a dedublării, de aceea aceste personaje suferă, se sufocă, nu au viitor.

Aceste ultime trei filme pot fi judecate și în raport cu flamenco, care este religia spaniolilor. Singurătatea are drept cauză ruptura societății moderne spaniole de flamenco, adică de tradiție, de valorile naționale. Nu întâmplător, în filmele cu subiect și expresie flamenco ne întâlnim

Scanned with CamScanner

cu ţigani fericiţi, vedem că viaţa nu este chiar fără rost. În lumea gitană nu poate să existe singurătate. Mai degrabă moarte decât singurătate. Dar şi în moarte personajele sunt înlănţuite, ca Rafael şi Juana, ca oricare alt personaj ucis, căci morţii sunt legaţi de cei vii printr-un cordon ombilical special, care este cuţitul. În sufletul de ţigan totul este imuabil, veşnic, durabil ca flamenco. Dimpotrivă, în lumea modernă totul e perisabil, nestatornic; valorile s-au răsturnat. Rătăcirea personajelor din ultimele trei filme analizate se explică prin lipsa de vitalitate şi pasiune ardentă, proprii dansului şi cântecului flamenco, pe care noile personaje îl ignoră, nu mai există în viaţa lor. Şi cum să existe când ele sunt patimă carnală, viciu, pe când flamenco presupune o condiţie de puritate, de păstrare a integrităţii.

De aceea, cele mai bune cântăreţe şi dansatoare de flamenco sunt fecioarele, instruite încă din fragedă copilărie. Sunt nenumărate secvenţe în filmele cu flamenco când în prim planul momentelor coregrafice sunt copiii, în special fetiţele. Se spune că virginitatea conservă mai bine energia, de aceea tinerele sunt cele mai bune dansatoare de flamenco, iar fetele care îşi păstrează virginitatea cât mai mult timp ajung mari dansatoare flamenco, fiindcă acest dans presupune o atitudine de verticalitate a fiinţei în faţa existenţei, de mândrie, aşa-numita *la honra*, de frumuseţe exterioară şi interioară, fapt hrănit şi de o conduită morală ireproşabilă. Acest dans e însăşi viaţa. Noile personaje sunt departe de un asemenea crez, dimpotrivă, ele îşi bat joc de viaţa lor, o tratează ca pe o cârpă, în dispreţ şi batjocură. Ori fără flamenco, ar spune un tradiţionalist, viaţa e fără rost, ca o boală, ca o rătăcire continuă. Flamenco este totul, este soluţia existenţei, leacul mântuirii.

Un altfel de film educativ

La EuroCinema s-a prezentat un medalion al tânărului regizor spaniol Achero Mańas (n. 1966, Madrid), cu două filme, **El Bola/ Bilă** (2000) şi **Noviembre/ Noiembrie** (2002), pe care l-am comentat anterior, atunci când am scris despre Zilele Filmului Hispanic, eveniment în care a fost inclus. **El Bola** e filmul său de debut, pentru care a primit peste 20 de premii la marile festivaluri, inclusiv Premiile Goya pentru cel mai bun film, pentru cel mai bun scenariu, pentru cel mai bun debut regizoral şi pentru cel mai bun actor principal (Juan José Ballesta). Dacă cineaştii

Scanned with CamScanner

noştri tineri, fără să cunoască acest palmares, ar vedea filmul lui Acrhero Mańas, sigur l-ar taxa drept un film comunist, cu o temă dragă cinematografiei socialiste, „problematica părinții-copii", altfel spus, filmul educativ. Dar cât de necesare sunt astfel de filme! Ca aerul! Într-o lume în care libertatea este înțeleasă ca o ruptură de părinți, de familie, de educație, nu mai e decât un pas până la vagabondaj, prostituție sau crimă. Povestea lui Pablo, un elev căruia i se spune Bilă, pentru că obișnuiește să frământe între degete o bilă de rulment, ca pe o metanie, nu e simplă, deşi poate fi descoperită în multe familii în care educația se face cu pumnul. Bilă este unul dintre copiii bătuți de tatăl său, pe nume Mariano (Manuel Moron). De ce îl bate, fiindcă Bilă ni se prezintă a fi un copil minunat? Privite lucrurile din punctul lui de vedere, Mariano ne apare ca un monstru, cu reacții schizoide, nejustificate, de aceea şi soția şi copilul îi doresc moartea. Şi Mańas îl acuză categoric pe tatăl lui Bilă, mai ales în secvența finală, când Bilă, la un imaginar interogatoriu, ni se adresează nouă, sălii, spectatorilor, înşirând torturile şi faptele abominabile la care era supus de tatăl său, sfârşind prin a-l răstigni cu vorbe de ocară. Ura nefirească a copilului introvertit, care în final explodează, este aruncată în sală, este pasată spectatorilor, încărcându-i de aceeaşi ură împotriva tatălui! Aici avem o mostă de educație din categoria „dinte pentru dinte" sau, cum am spune noi, „bătaia e ruptă din rai". Dar filmul nu intră în psihologia tatălui, de ce îl bate pe Bilă? Poate dintr-un complex, dintr-un fel de vinovăție, pentru că, înainte de a se naşte Bilă, Mariano îşi pierduse un alt băiat într-un accident de maşină. Fapt care l-a marcat profund. E posibil ca tatăl să fie speriat de o nouă moarte, fiindcă băiatul lui trăia periculos. Împreună cu unii dintre colegi, practicau un joc nebun pe calea ferată: trăgeau la sorți cine să ia o sticlă, aşezată între şine, cu câteva secunde înainte a trece acceleratul. Şi de aceea venea târziu acasă, spunând că a fost la şcoală, deşi tatăl lui îl căutase şi vedea că-l minte. Aşa apăreau bătăile, iar una se petrece după ce Bilă îl face nenorocit pe tatăl lui, îl scuipă şi-i spune că-i doreşte moartea! Bătaia e necruțătoare şi Bilă fuge de acasă.

Lucrurile se complică şi cu un al treilea punct de vedere, care ar fi societatea civilă, reprezentată aici de familia lui Alfredo (Pablo Galan), noul coleg de şcoală al lui Bilă. Această familie este unită şi are legături cu Laura (Ana Wagener), o asistentă socială de la o asociație de protecție a familiei. Dar cu toate eforturile acestor oameni de bine, relațiile dintre Bilă

Scanned with CamScanner

şi tatăl său se tot complică, până degenerează total. În acelaşi timp, se complică şi relaţia dintre Alfredo şi tatăl său, José (Alberto Jomenez), care, într-un moment de furie, îşi pălmuieşte fiul atât de iubit. E aici un sâmbure care poate genera un alt film, pe aceeaşi temă: Iată unde poate duce, în general, relaţia dintre copii şi părinţi! Dacă din lanţul familial o verigă se strică, toate se vor deregla. Interesant că demonstraţia lui Mańas este o îmbinare sui-generis între filmul de ficţiune şi ancheta socială. Această manieră o vom regăsi şi în celălalt film, **Noiembrie**, o poveste aproape documentară despre originea teatrului de stradă, a unei trupe cu acest titlu, a cărei istorie dramatică este redată prin confesiunea membrilor ei ajunşi la maturitate, aşa cum am arătat într-o cronică anterioară. Este un film în care admirăm şi vocaţia pentru spectacolul nonconformist a dramaturgului şi actorului Achero Mańas. Indiscutabil, acest artist madrilen, cu studii de actorie şi în America, protagonist în multe filme semnate de mari regizori, de la Carlos Saura la Ridley Scott, se anunţă a fi unul dintre cei mai originali regizori de film europeni.

Două ecranizări

În ce fază efervescentă se află şcoala spaniolă, singura din Europa care încearcă să ţină piept explozivului film american, se poate vedea prin cele două filme prezentate la EuroCinema, ambele fiind opera regizoarei Patricia Ferreira: **El alquimista impaciente/ Alchimistul nerăbdător** (2002) şi **Sé quien eres/ Ştiu cine eşti** (2000).

În aceste filme excelează imaginaţia bogată tipică hispanicilor, dar preocuparea nu mai este pentru imagine (vezi **Filme mute** din cap. **Lecţia americană**). Dacă în filmele mute imaginea era scop în sine, scopul suprem al filmului, în filmele despre care vorbim, în filmele vorbitoare în general, imaginea este un mijloc pentru a comunica un conţinut. Scopul este ceea ce comunici, imaginea este un suport de transmis o idee, un mesaj, un plan metafizic, o dramă, o melodramă, o poveste tulburătoare. În cele două filme menţionate imaginea este total secundară, dar indispensabilă, fiindcă suntem la film, însă ea are aici rol de suport, este realizată în stil reportaj, simplu, ca o înregistrare de ştiri, de fapt divers, adaptată la subiectul de tip poliţist al acestor filme. În ambele se anchetează o crimă, în primul o crimă de natură sentimental-financiară, în al doilea un atentat de natură militară, politică. Şi totul este supersofisticat. Arborescenţa

Scanned with CamScanner

poveştilor este ceea ce o interesează pe Ferreira. Ea nu simplifică, dimpotrivă, complică şi vrea să găsească echivalentul unei gridophanii, adică vrea să ne reveleze o reţea polistratificată, similară societăţii. Mai mult, în ambele filme avem câte un *raisonneur*, o altă modalitate narativă inventată de filmul sonor, care diminuează forţa şi rolul principal al imaginii din filmul mut. Intriga devine acum vârful de lance al filmului. Mai ales când este vorba şi despre ecranizări, ca aici. Se porneşte iniţial de la cazuri clare, clasabile, apoi lucrurile se complică şi se ajunge la vinovăţia unui sistem.

În **Alchimistul nerăbdător**, după romanul lui Lorenzo Silva, startul este dat de cadavrul unui bărbat gol şi legat de pat, găsit într-un motel. Sergentul Ruben (Roberto Enriquez) şi partenera lui, Virginia (Ingrid Rubio), sunt trimişi să cerceteze acest caz, ce se dovedeşte extrem de delicat întrucât este vorba despre un inginer de la o centrală nucleară, despre care se făcuseră în presă speculaţii îngrozitoare. Cei doi poliţişti descoperă că mortul, Trinidad Soler (Joaquin Barrueco), era, aparent, un om obişnuit, cu nevastă şi doi copii mici, mult stimat la serviciu. Nimeni din anturajul său nu părea a fi suspect. Totul ar fi fost normal dacă inginerul n-ar fi murit în circumstanţele respective şi dacă n-ar fi ajuns la motel însoţit de o tânără foarte frumoasă, despre care nimeni nu ştia nimic. Cazul se clasează, presupunându-se că a fost un accident, un infarct, dar, trei luni mai târziu, ancheta se reia odată cu descoperirea unui nou cadavru într-o pădure, cel al unei femei, ce se dovedeşte a fi prostituata, o bielorusă, cu care fusese Soler.

Aşa se ajunge la un imigrant rus, Vasili (Nacho Vidal), un peşte, un escroc, care recunoaşte în câteva fotografii persoanele influente care îl angajaseră să o plaseze pe fată lui Soler, inclusiv pe criminal, Egea (Josep Linuesa). Şi toate firele duc la un potentat al zile, un anume Zaldivar (Miguel Angel Sola), dar şi la fiica acestuia, Patricia (Mariana Santangelo), cu care Soler a trăit ani buni fără ca soţia lui să fi bănuit nimic. Zaldivar îl angajase pe Soler drept consilier în lupta cu un adversar al lui, Ochaita (Jordi Dauder), care făcea acelaşi tip de afaceri. Se dovedeşte că liniştitul Soler era băgat în mai multe combinaţii cu puternicii zilei, care erau slujiţi de priceperea lui. De aceea, Soler sfârşeşte prin a fi eliminat, fiindcă ştia prea multe. Desigur, criminalul este descoperit şi prins, se fac mai multe arestări şi totul sub vocea din off a lui Ruben, îndrăgostit de partenera lui, pasionată de astronomie, aşa cum el se

Scanned with CamScanner

definește drept un polițist curios, care încearcă să priceapă și să ne transmită ce a înțeles el din tot acest mecanism corupt, care e departe de a nu mai funcționa sau de a se fi încheiat.

*

În **Știu cine ești**, titlu care este și replica finală a filmului, tras după două povestiri de Ines Paris și Daniela Fejerman, se spune povestea unei tinere psihiatre, Paloma (Ana Fernandez), îndrăgostită de munca sa, dintr-un spital de nebuni uitat de lume, unde cunoaște un pacient neliniștit și seducător, pe nume Mario (Miquel Angel Sola), care suferă de o boala stranie, „Sindromul Korsakov", o afectare a memoriei. Mario devine pentru Paloma un caz de studiu pasionant. Ea începe să cerceteze viața lui Mario și relația lor devine din ce în ce mai apropiată. Paloma descoperă, mai ales prin desenele pe care el le face, că Mario a fost implicat într-o crimă. Totul se complică în momentul când doi indivizi încearcă să-l lichideze pe Mario, care a rămas singurul martor al acelei crime. Paloma se refugiază cu Mario în casa unei prietene, Coro (Ingrid Rubio), unde, printr-un tratament special, îi redă parțial memoria lui Mario, care ascunde un trecut șocant. Treptat, ies la iveală fapte periculoase din zona clarobscură a realității. Memoria lui își revine în paralel cu alte întâmplări, care converg spre aceeași țintă: Mario este autorul unui atentat cu bombă, în care au murit mai mulți militari, cât și mama și frații lui Alvaro (Roberto Enriquez), fiul unuia dintre ofițerii uciși. Paloma îl descoperă pe Alvaro, el însuși tânăr ofițer, pe care îl implică în anchetă, ca firele să ducă spre comandantul său, Sanchez (Jordi Dauder), un general pentru care tatăl lui Alvaro a fost un trădător. O țesătură de fapte complică până la indescifrabil intriga, cum ar fi moartea lui Coro în casa incendiată de urmăritorii lui Mario, filmul având un deznodământ și mai tragic, fiindcă generalul se sinucide ca să demonstreze că el a fost o simplă unealtă, a executat un ordin, ca și Mario, care sfârșește prin a-și aduce aminte totul („știu cine ești"). Adică el își aduce aminte că e un monstru, deși altcineva, de mai sus, ar fi sursa răului. Dar sursa răului nu este oare omul, fiecare dintre noi? Acest lanț al criminalilor din filmul Patriciei Ferreira, care ne prezintă un război mult mai nevăzut decât vedem, mă trimite la un citat din Jean-Paul Sartre: „În război nu există victime inocente. Nici măcar simplu complice nu te poți considera în cazul participării la război, pentru că a depins de mine, ca pentru mine și prin mine, acest război să nu existe, iar eu am hotărât ca el să existe. Cel care participă la război s-ar fi putut sustrage prin sinucidere

Scanned with CamScanner

sau dezertare. Nici războiul şi nici torturile nu sunt inumane. Inumanul este hotărât numai de om prin frică, fugă sau apel la magie".

Un astfel de produs inuman, pe care vrea să-l umanizeze Paloma, este şi Mario, care arată ca un animal hăituit, e mereu speriat, pus pe fugă, alarmant. Cred că pierderea memoriei transformă omul într-un animal, într-o fiară. Memoria este aceea care ne face umani, ne face să intrăm în dialog cu semenii şi să ne raportăm la ei sau la alte repere istorice sau culturale. Altfel, omul e pierdut. Toată teoria cu ştergerea memoriei, o practică a războiului, a spionajului, se circumscrie sferei dezumanizării. Omul fără memorie e uşor de manipulat, devine o unealtă sau o legumă. Evident, Mario are memoria parţial afectată, de aceea el este încă viril şi periculos, mai ales pentru cei care nu uită şi se străduiesc să-l elimine, fiindcă e un martor activ şi care le poate deconspira reţeaua ticăloşiilor. Dar e suficient cât este de bolnav pentru a nu mai fi om. Fiindcă om eşti numai dacă eşti întreg. Ori Mario nu e întreg. Şi monstruozitatea lui atrage panica, aşa cum este şi panica personajelor din jur, mai ales pe cea a Palomei, dar şi a lui Coro, şi a Sharei, în general a femeilor, care trăiesc în raport cu el un sentiment contradictoriu, de respingere şi atracţie în acelaşi timp. Nu este oare această dublă stare o formă de magie, cum spunea Sartre? Când Mario îi dă în final Palomei replica „Ştiu cine eşti", acest lucru trebuie tradus aşa: mi-am recăpătat memoria, acum sunt întreg, am redevenit om. Indiscutabil, acest film are la bază un text dramatic foarte bine articulat, scenariul rezistând şi ca o piesă de teatru. În acest caz, subiectul lui, dar şi maniera de tratare sunt foarte asemănătoare teatrului existenţialist, **Ştiu cine eşti** putând fi pus alături de **Cu uşile închise**, piesa lui Sartre, sau de **Neînţelegerea** lui Camus.

Mitul faunului

O bizarerie este şi **Labirintul lui Pan** (2006), cum a fost tradus **El laberinto del fauno**, în care se amestecă franchismul cu o poveste cu zâne, naturalismul violenţelor şi torturilor bestiale cu magia unui faun al pădurii. Se spune că regizorul Guillermo del Toro a clocit această aberaţie timp de 20 de ani. Deşi încununat cu multe premii, cum ar fi trei Oscar-uri pentru decor, imagine şi machiaj, filmul e lipsit de gust estetic şi denaturează Războiul Civil din Spania, care a dus la dictatura lui Franco. Regizorul a plecat de la legenda unei femei însărcinate care descoperă o

Scanned with CamScanner

grădină în formă de labirint, în care întâlneşte un satir. Ea ar urma să facă dragoste cu bestia care îi propunea să îşi sacrifice copilul pentru ca labirintul să poată înflori. Dacă femeia ar fi acceptat, ar fi trăit pentru totdeauna cu satirul.

Bineînţeles că regizorul a modificat total această poveste. Locul mamei este luat de fiica ei, pe ideea că dictatura ucide copilăria. Dar numai copilăria? Pariul regizorului a fost acela de a folosi mitul „labirintul faunului" pentru a arăta ororile Spaniei fasciste! Aceasta e simbolizată de tiranicul şi morbidul căpitan Vidal, interpretat de Sergi Lopez, căruia îi opune fiica vitregă, Ofelia (Ivana Baquero), forţată să se mute în casa noului tată, acum, când mama sa (Ariadna Gil) trebuie să nască. Ea îşi urăşte noua viaţă şi noul tată şi evadează în lumea basmelor. Vidal vrea să anihileze mişcarea de partizani care refuză să asculte de regimul fascist. Ofelia îşi găseşte un aliat în Mercedes (Maribel Verdu), o servitoare, care îi ajută în secret pe rebeli. Fata descoperă un labirint lângă casă şi acolo îl întâlneşte pe grotescul personaj care păzeşte locul, un Faun, care o pune pe Ofelia să treacă trei probe pentru a o înscăuna prinţesă a labirintului. Ea trece probele în imaginaţie, dar în realitate va fi împuşcată de Vidal.

O poveste care s-a vrut goyescă (regizorul e obsedat de faza „Pinturas Negras" a lui Goya), a ieşit grotescă, iar un limbaj care s-a vrut gotic, s-a diluat pe fundalul unor încăierări în pădure între rebeli şi forţele de represiune ale lui Vidal.

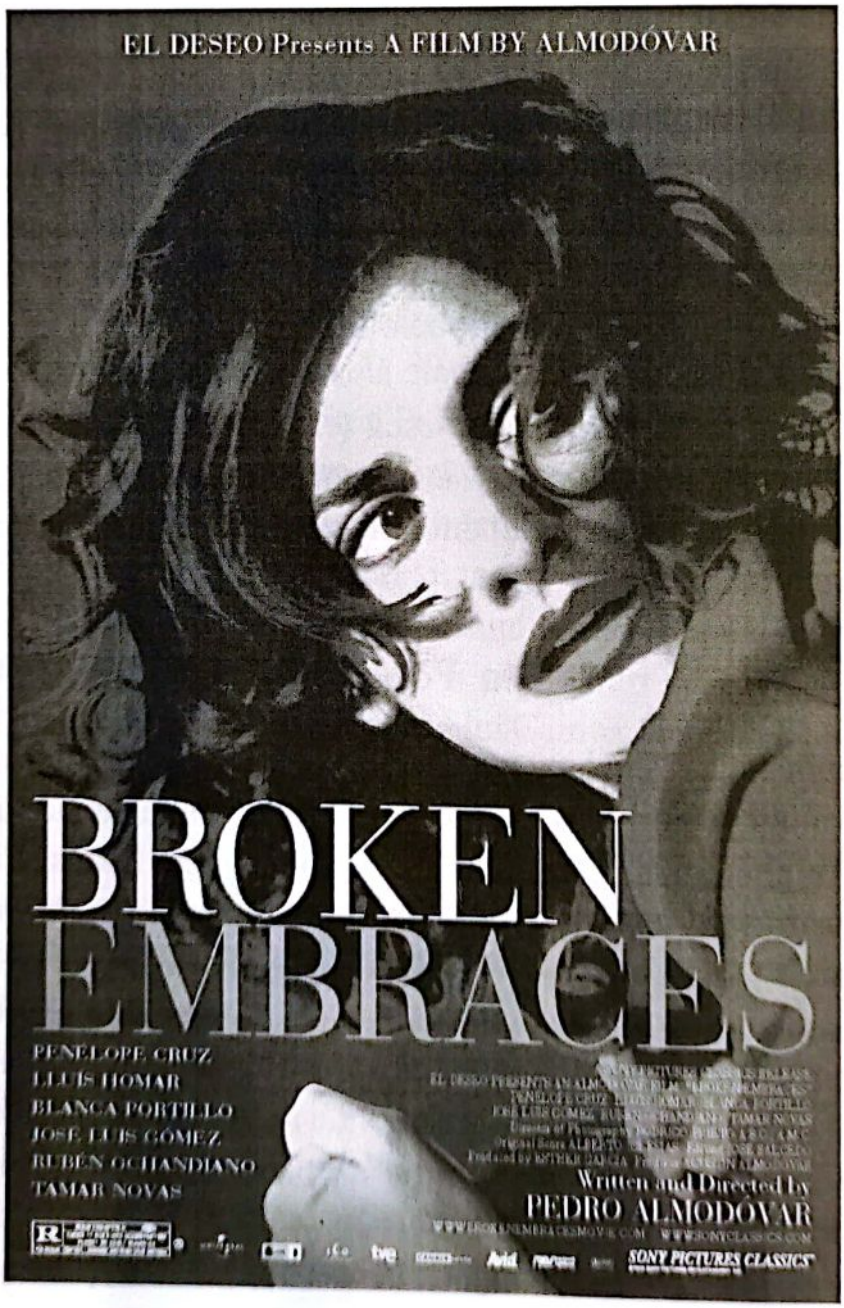
Ispita Penelope

Aşa cum antica Penelopa era o ispită pentru pretendenţii la mâna ei, pentru acei mulţi peţitori care i-au făcut curte, printre ei figurând Antinous, Agelaus, Amphinomus, Ctessippus, Demoptopemus, Elatus, Euriades, Eurimachus, Irus şi Piesandros, regina Itacăi amânându-i multă vreme cu pânza pe care o ţesea ziua şi o destrăma noaptea, pânză numită şi Linţoliul lui Laerte, aşa şi actriţa Penélope Cruz, cu pânza talentului ei seducător, fascinează bărbaţii care o cunosc, începând chiar cu regizorul Pedro Almodovar, care pare să-şi facă filmele numai pentru ea, începând cu **Todo sobre mi madre/ Totul despre mama mea** (1999) şi până la ultimele două, **Volver** (2006) şi acum **Los abrazos rotos/ Îmbrăţişări frânte** (2009), care este mai puţin convingător decât celelalte filme pe care i le-am

Scanned with CamScanner

văzut. În afară de cele deja pomenite, ar mai fi de amintit **Hable con ella/ Vorbeşte cu ea** (2003), încununat cu un premiu Oscar pentru cel mai bun regizor, cât şi **Mala Educacion/ Proasta creştere** (2004).

Scenariul filmului **Îmbrăţişări frânte** imită stilul lui Woody Allen, o poveste de dragoste extrem de sofisticată, de disputată, pentru că în centrul ei se află seducătoarea Lena, iar pasiunea sa de a face film cu orice preţ, deşi preţul cel mai bun este chiar iubirea regizorului Mateo (Lluis Homar), o face să calce totul în picioare, însăşi dragostea turbată a producătorului Ernesto Martel (Jose Luis Gomez), ceea ce îi va fi fatal, căci acesta provoacă un accident care o va ucide. În accident e implicat şi fiul lui Martel, un alt nebun mort după Lena. Filmul în film



Scanned with CamScanner

devine apoi un pretext pentru îmbrățișările fugare, pe drept frânte (titlul în engleză sună și mai bine **Broken Embraces**), dintre Lena și Mateo, mereu amenințate de gelosul Martel și de fiul acestuia, unele momente fiind, desigur, extrem de comice, amintind de producția italiană foarte bogată pe această temă.

Dar Almodovar caută să fie cât mai trăsnit, să complice lucrurile până la neverosimil. Totul e căutat și artificial din puncte de vedere dramatic, al veridicității intrigii, dar nimic nu mai contează, fiindcă spectatorul e fascinat de Penélope Cruz, oricând se pune în pielea bărbaților din film, înnebuniți după ea. Așa cum este și el, spectatorul, dornic după acest lințoliu erotic. Dovadă că după ce Lena moare, adică Penélope Cruz dispare de pe ecran, filmul devine plat, neinteresant, o umplutură. Bine că partea acesta nu ține prea mult, cam un sfert de oră, în rest, aproape două ore, asiști la show-ul foarte divers și colorat al unei actrițe fascinante, care a devenit o serioasă contracandidată a celor mai sexy actrițe americane. Dar ea are și o vână comică, extrasă din *commedia dell'arte*, din tradiția unui Lope de Vega sau din aceea a personajelor goldoniene, întruchipate de o Sophia Loren, de pildă, dar putând fi oricând și o credibilă Mița Baston. Iată deci o mare familie, din care fac parte, la noi, actrițe precum Gina Patrichi, Mariana Mihuț, Tora Vasilescu, Cecilia Bârbora, Andreea Bibiri și până la o Meda Victor.

Structura filmului lui Almodovar este extrem de confuză. Poate anume a conceput-o astfel, fără să fie clar niciodată în ce moment ne aflăm, după felul ambiguu în care se amestecă prezentul cu trecutul. Așa că citim complet stupefiați sinopsis-ul acestui film, care ne oferă o coerență temporală de invidiat: „Un bărbat scrie, trăiește și iubește în întuneric. Victimă a unui accident de mașina în urma cu 14 ani, el și-a pierdut vederea, dar și pe femeia vieții lui, pe Lena. Bărbatul avea două nume. Unul dintre ele este Harry Caine, un pseudonim pe care-l folosea numai pentru a-și semna scrierile. Celălalt, Mateo Blanco, e adevăratul lui nume, cu care-și semna filmele regizate. După accident, Mateo se transformă în pseudonimul său, Harry Caine. Dacă nu mai poate regiza filme, preferă să trăiască cu gândul că femeia iubită, Lena, a murit alături de Mateo Blanco în accidentul de mașină. În prezent, Harry trăiește numai datorită scenariilor pe care le scrie cu ajutorul credincioasei sale asistente, Judit Garcia, care, alături de fiul ei, Diego, îi servește drept secretară, dactilografă și ghid. De când a decis să trăiască numai pentru a spune povești, Harry e

Scanned with CamScanner

un foarte activ şi atractiv bărbat orb care şi-a dezvoltat restul simţurilor pentru a se bucura de viaţă, dar numai cu condiţia completei uitări a ceea ce s-a întâmplat în urmă cu 14 ani.

Dar într-o noapte Diego are un accident, iar Harry decide să-i spună ce s-a întâmplat cu ani în urmă. Ca să-l distreze, îi spune o lungă poveste, aşa cum un tată ar face pentru copilul său, înainte de a-l mângâia pe frunte şi a-i stinge lumina. Puterea hipnotică a ficţiunii este, în cazul lui Harry, o dureroasă autobiografie, căci povestea este emoţionantă, teribilă. Este o poveste despre dragoste nebună, dominată de fatalitate, gelozie şi trădare. O poveste a cărei unică reprezentare fizică e o fotografie a doi iubiţi îmbrăţişaţi, Mateo şi Lena. O fotografie pe care cineva a rupt-o într-o mie de bucăţi". Şi altcineva încearcă să o recompună, să-i dea forma iniţială. Acela este spectatorul. Oare va reuşi?

Sărbătoare Carlos Saura

Un adevărat maraton a fost Festivalul Flamenco, iniţiat de Institutul Cervantes, care s-a încheiat cu un medalion Carlos Saura, marele cineast spaniol, un fel de părinte al filmului muzical, axat în special pe stilul flamnco. Medalionul a inclus cele mai cunoscute filme ale sale, cum ar fi trilogia **Carmen**, **Bodas de sangre** şi **El amor brujo**, apoi **Flamenco**, **Goya en Burdeos** şi **Tango**, dar a inclus şi premiera mondială a filmului **Io, Don Giovanni**, care încă nu a avut premiera în Spania. În sala „Elvira Popescu" s-a produs acest eveniment, în prezenţa regizorului. Eveniment cu adevărat internaţional, cum a remarcat şi directorul Institutului Cervantes, dl. Juan Carlos Vidal García, fiindcă locaţia e franceză, regizorul, spaniol, spectatorii sunt români, filmul e vorbit în italiană şi germană şi subtitrat în engleză. În cuvântul său, Carlos Saura (n. 1932) ne-a avertizat că filmul este teatral, că scenografia e un compromis, fiindcă Veneţia a fost filmată la Alecante, în Spania, iar în unele cadre a folosit fotografii mărite, cârpeală care se vede şi face imposibil orice demers de a intra în competiţie cu filmele americane. Filmul este atât de artificial, atât de rudimentar filmat, câmp-contracâmp, încât te întrebi ce rol a avut faimosul operator Vittorio Storaro?! Uneori mă gândeam că un film precum **Cantemir** de Gheorghe Vitanidis e mai bun. Dar ceea ce compensează înzecit această mediocritate este încercarea lui Saura, unică şi originală, de a reconstitui laboratorul creării

Scanned with CamScanner

operei **Don Giovanni** de Mozart, pe un libret scris în limba italiană de Lorenzo da Ponte, care a mai creat şi libretele operelor **Nunta lui Figaro** şi **Cosi fan tutte**. **Don Giovanni** a avut premiera la Praga în anul 1787, sub bagheta compozitorului. Felul cum a fost creată această operă este un reper, face absolut citabil filmul lui Saura.

Şi e mai mult ca sigur faptul că regizorul şi-a sacrificat filmul de dragul operei lui Mozart, de dragul celei mai inspirate partituri care s-a scris vreodată. Şi ea s-a născut dinspre libretist spre compozitor. Dar, şi mai exact, dinspre producător, împăratul Iosif al II-lea, care i-a comandat lui Mozart această operă. Apoi, prin compozitorul curţii, Salieri, i l-a trimis lui Mozart pe Lorenzo, care a început să-i povestească subiectul şi să-l cucerească pe Mozart. Din acest moment intrăm în magia creaţiei şi observăm pas cu pas, arie cu arie, cum s-a creat această bijuterie muzicală. Documentul este copleşitor. Atât Mozart (Lino Guanciale), cât şi Lorenzo da Ponte (Lorenzo Balducci) lucrau direct pe scenă, având la dispoziţie orchestra şi soliştii. Şi mai presus de orice aveau şi un supervizor, pe Casanova (Tobias Moretti), care venea şi asista la repetiţii, sugerând anumite replici sau idei. Formidabil este acest triunghi de personalităţi, Mozart, Da Ponte şi Casanova. Evident, nu putea să lipsească muza. Deşi roiesc mai multe femei în preajma acestor eroi, una este cea mai jinduită de toţi, Anetta (Emilia Verginelli), o violoncelistă, elevă a lui Mozart, una dintre solistele orchestrei. Carlos Saura insistă şi ilustrează ariile cele mai frumoase ale operei, unele redându-le pe de-a dreptul, ca într-un spectacol de operă filmat, cum este scena dintre Donna Elvira (Ketevan Kemoklidze) şi Don Giovanni (Borja Quiza), Donna Elvira şi Leporello (Sergio Forseti) sau Don Giovanni şi Comandorul (Carlo Lepore). Şi lasă să se audă muzica, să curgă în întregime, uitând să mai facă vreun montaj. În anumite părţi, filmul este chiar operă filmată. Evident, actorii sunt dublaţi de soliști, ei fac doar playback. Desigur, documentarea pentru un astfel de demers cinematografic este poate lucrul cel mai bun al acestui film, o nouă confirmare că cinematograful este, înainte de toate, document. Dar ca să înţelegem maniera în care a fost lucrat acest film, viziunea actuală aplicată unui moment unic din istoria artei, este necesar să cunoaştem şi alte filme ale lui Carlos Saura, în special trilogia flamenco. El creează un context, de obicei în prima parte a filmului, ca o introducere, fie prin dansatori, cântăreţi sau actori, ca în cazul lui **Don Giovanni**, apoi se apleacă şi coboară asupra straturilor profunde ale principalului subiect

Scanned with CamScanner

pe care vrea să-l reveleze. Dar vom reveni cu analiza altor filme din festival semnate de Carlos Saura.

Trilogia

La începuturile mele editoriale, am scris o carte, **Miturile românești și arta filmului** (1978), în care îmi puneam speranța că vom avea o școală de film sau măcar un regizor care vor valorifica folclorul românesc, în special mitologia națională. Am aștepta o viață să văd acest reviriment, să văd imaginea României după tiparele mitologiei românești, după miracole ca **Miorița**, **Meșterul Manole**, **Iovan Iorgovan** sau **Tinerețe fără bătrânețe**, dar m-am înșelat amarnic. După ultimul avea să ne dea o lecție Coppola. De toate acestea mi-am adus aminte văzând trei filme ale lui Carlos Saura, care m-au răvășit. Îi văzusem și anterior două asemănătoare, **Iberia** (2005) și **Salomé** (2002), și bănuiam la ce aveam să mă aștept. Dar filmele din ultimul deceniu, inclusiv **Io, Don Giovanni** (2009), cu premiera în România, despre care am scris anterior, sunt rezultatul metodei folosite în trilogie. E vorba de faimoasa trilogie: **Bodas de sangre/ Nunta însângerată** (1981), **Carmen** (1983) și **El amor brujo/ Amorul vrăjitor** (1986). Nu cred ca există școală de dans din lume să nu aibă aceste filme. Pentru un actor, balerin sau om de cultură în general, ele trebuie să facă parte din ceea ce aș numi „vizionare obligatorie". În America, orice videotecă le are. Și nu e stradă să nu aibă una sau mai multe videoteci. Atât sunt de originale, de impresionante, încât a spune că sunt niște capodopere, nu e mare lucru, n-ați înțeles nimic. La fel dacă ai spune că sunt o lecție, o școală, un model, un reper în ceea ce privește dansul și muzica spaniolă, stil flamenco. Cuvintele perfecțiune sau desăvârșire s-au creat pentru Dumnezeu și pentru astfel de realizări ale omului.

Asemenea filme nu se ivesc decât pe solul unor mari tradiții, nu sunt posibile decât în cazul în care inspirația vine din verticala istoriei, când este vorba de mari sinteze, de experiențe esențiale, de arhetipuri. Tot ceea ce a făcut Saura a fost să valorifice aceste arhetipuri, să le dea universalitate prin forța de document a filmului. Evident, el a avut un plan, a aplicat o viziune. A plecat de la o trupă de mari dansatori, în frunte cu Antonio Gades, Cristina Hoyos, Laura del Sol și Juan Antonio Jimenez, cărora li s-au alăturat mari chitariști și cântăreți, și a filmat

Scanned with CamScanner

laboratorul creației unor opere precum **Carmen**, **Nunta însângerată** și **Amorul vrăjitor**, trei opere de referință pentru spiritualitatea iberică și mondială. În **Carmen** a imaginat o poveste contemporană care se suprapune peste povestea lui Mérimée, pe fondul muzicii lui Bizet. În **Amorul vrăjitor** a ilustrat partitura celebră a lui Manuel de Falla, dacă nu a înregistrat chiar baletul respectiv, cu faimosul **Ritual al focului**. Iar **Nunta însângerată** este chintesența acestei formule: o trupă de dans se pregătește de spectacol, se machează, se costumează, face câteva exerciții de încălzire, ca apoi să intre în povestea propriu-zisă, bazată pe piesa lui Garcia Lorca, realizând un spectacolul de dans absolut magnific, o nuntă în care mireasa fuge cu amantul ei, ca în povestirea lui Agârbiceanu după care s-a realizat filmul **Nunta de piatră**. Mirele însă vrea să se răzbune și îl urmărește pe răpitor. Are loc o luptă între cei doi bărbați, care se ucid reciproc, totul fiind trăit de dansatori în ralanti, momentul amintind de ritualul luptei între samurai. Numai în filmele japoneze, cu Toshiro Mifune protagonist, am mai văzut asemenea concentrare și, în ultimă instanță, frumusețe plastică.

Filmele lui Saura sunt, de fapt, niște ceremonialuri, iar ceremonialul se naște din interferența limbajelor, este genul de artă care sintetizează dansul, cântecul, frumusețea plastică. Dar mai presus de orice avem o supranaturală, parcă, intensitate a trăirii. De unde vine această smintenie creatoare, absolut fabuloasă? Din substanța obiectului, fiindcă în toate aceste povești de dragoste este vorba despre viață și moarte, despre *la honra*, mândria spaniolului, care, dacă e atinsă, imediat scoate cuțitul. A dansa, a cânta și a scoate cuțitul sunt cele mai firești lucruri, vorba spaniolilor, te naști cu ele. În **Amorul vrăjitor**, Saura chiar arată că de mici, de foarte mici, de când le este fixat destinul de către părinți, spaniolii învață să cânte, să danseze, să se lupte cu cuțitul sau să se joace de-a luptele cu tauri. Viața este ca un cod, cu anumite reguli. De obicei, doi bărbați se bat pentru aceeași femeie. În **Amorul vrăjitor** dragostea gitană se petrece în cruciș, iar cel ucis e mereu prezent printre cei vii, mai ales pentru soția sa, până ce amanta lui nu se duce cu fantoma. Abia atunci soția sa e eliberată de păcat și va rămâne cu cel care a făcut închisoare pe nedrept pentru cel ucis de altcineva. E limpede că viața se prelungește dincolo de moarte, fiindcă totul e „love, the magician", cum au tradus americanii.

Scanned with CamScanner

Cred că dacă ar dispărea pământul şi s-ar păstra în cosmos aceste filme, ai recunoaşte pecetea unui popor, cu o mare tradiţie. Marile tradiţii impun anumite semne, anumite elemente inconfundabile. Şi **Miorița** e inconfundabilă. Aşa speram că va fi şi filmul românesc, un limbaj care să ne facă inconfundabili. Să vezi un film şi să spui după semnele lui plastice, da, este românesc. Din păcate, nici un film românesc nu poate fi apropiat de performanţe grafice similare celor spaniole sau japoneze. Ceea ce a devenit românesc, este o creaţie americană, filmele cu vampiri. Mai nou, un Brad Pitt a anunţat că va face un film despre Vlad Ţepeş, personajul real. Atât timp când regizorii noştri nu au o viziune profundă şi se rezumă la subiecte accidentale, pentru conjuncturi premiale, nu e de mirare că americanii au hotărât să ne confişte şi istoria.

Poetica lui Saura

Spuneam anterior că spaniolii au pecetea lor inconfundabilă, cântecul şi dansul flamenco, japonezii, fantastica artă a samurailor, portughezii au fado, americanii, musicalul, dar nu numai, aşa cum pecetea Argentinei este tango-ul. Şi ce este tango-ul ne arată acelaşi Carlos Saura în magicul său film **Tango** (1998), poate cel mai mare elogiu care s-a făcut vreodată acestui dans, poporului argentinian în primul rând, elogiu care se identifică, miraculos, cu elogiul făcut cinematografului, filmul **Tango** fiind o subtilă *ars poetica*. Pe platoul unde au loc repetiţiile şi spectacolul, se află şi un aparat de filmat, o dolie care se vede mereu, dar şi un aparat de proiecţie, care transmite non-stop imagini din istoria tango-ului. Adică documentarea are loc concomitent cu creaţia noului spectacol pe care îl realizează personajul principal, un regizor argentinian pe nume Mario Suarez (Miguel Angel Sola), obsedat de tango. Exact aşa cum am arătat că se întâmplă şi în cazul filmului **Io, Don Giovanni**, o formidabilă decodificare a felului cum a fost compusă opera mozartiană.

Toată creaţia lui Saura este, de altfel, o neîntreruptă *ars poetica*, fiindcă filmele sale se desfăşoară numai într-un decor de dans: scândura scenei şi oglinda, simplă sau multiplicată. Nu cred că există un alt cineast care să fie atât de obsedat de arta filmului, să ne arate felul cum se naşte un spectacol. Poetica lui Saura este implicită, existentă în operă, este o infraestetică. Iată de ce la el totul e o convenţie neîntreruptă desfăşurată în acelaşi decor simplu, viu, mobil. Şi oricât ar părea de surprinzător,

Scanned with CamScanner

această lecție este preluată și bine asimilată de Lars von Trier în **Dogville**. Unde toată sofisticata acțiune și problematică a filmului se petrece în același decor, o sigură suprafață senică, precum spațiile de dans din filmele lui Saura. Acest sistem de convenții este păstrat și într-un film ca **Amorul vrăjitor**, unde scena este praful sau, mai bine zis, praful devine o scenă flamenco, un univers gitan construit într-un decor special, în care oglinda și rama se decupează dintr-o serie de barăci labirintice, în care trăiesc personajele, asemenea unor păsări în colivie, nu întâmplător laitmotiv este o cușcă de găini. De asemenea, un alt element de bază al poeticii lui Saura este fondu-ul, un procedeu prin care se închide sau se stinge o secvență, ca și cum, comparând cu proza, s-ar marca un sfârșit de aliniat. Toate scenele sale se termină în fondu. Dar mai apar și trecerile din sharff în unsharff și viceversa, apoi un întreg sistem de treceri dinspre umbră spre lumină și invers. Efectele sunt magice, ca în spectacolele de umbre chinezești.

Pe de altă parte, Carlos Saura, ca orice european de anvergură, asemenea lui Fellini, Bergman sau Visconti, creează variante pe aceeași temă; de la film la film el își elaborează convențiile până devin supersofisticate. **Tango**, de pildă, dezvoltă convenția din **Carmen**, pornind de la subiect. Acolo, un coregraf, Antonio, pregătește montarea operei **Carmen** și, când găsește protagonista ideală, se îndrăgostește de ea. Dar dansatoarea se încurcă cu un altul, un coleg de dans, să-i zicem Escamillo. Antonio nu suportă și o ucide. Adică totul se petrece, deși în actualitate, ca în libretul operei. Și în **Tango** Mario o iubește încă pe Laura (Cecilia Narova), soția sa, care însă îl părăsește, fiind atrasă de partenerul ei de dans, Carlos (Juan Carlos Copes). Mario însă o descoperă în trupă pe Elena (Mia Maestro), se va îndrăgosti de ea, iar în scena finală, a imigranților, pe fondul „corului țiganilor" din **Trubadurul** de Verdi, un tânăr, care o iubește, vine și o ucide. Din fericire, uciderea face parte din spectacol, dar Mario trăiește momentul aievea. Dragostea are această forță magică de a transforma totul, inclusiv ficțiunea, în realitate. De fapt, tot timpul, în filmele lui Saura, convenția face foarte subțire granița dintre real și fictiv. Iar magia se petrece fiindcă actorii sunt și dansatori, mari dansatori, de fapt este exact invers, așa cum se întâmplă și în cazul trilogiei.

*

Pe același sistem de convenții, Saura a realizat și alt film extraordinar, **Goya en Burdeos/ Goya în Bordeaux** (1999), oraș unde Francisco de

Scanned with CamScanner

Goya (Francisco Rabal) se află în exil său voluntar cu ultima amantă, Leocadia (Eulalia Ramon), unde își rememorează viața, povestindu-i-o frumoasei sale fiice, Rosario (Dafne Fernandez), încă o copilă, căreia el îi declară însă că este deja femeie. Goya îi demonstrează că viața sa (1746-1828) a fost ca o spirală, cum desenează cu degetul pe geam o formă de melc, gest cu care și moare. Ceea ce încercase un Forman în **Fantomele lui Goya**, reușește din plin Saura, fiindcă a găsit cheia să atingă esențialul, iar personajul trăiește firesc într-un univers fantomatic, uneori într-un adevărat coșmar, fiind inundat de fantomele trecutului, inclusiv de măcelul invaziei napoleoniene. Imaginile parcă sunt scoase din **Infernul** lui Bruegel. De fapt, amintirile bătrânului Goya sunt create după tehnica magică a picturii. Tablourile sunt cele care îi trezesc lui Goya amintirile, fiecare tablou reprezintă o parte din viața sa. Așa este fascinantul episod legat de dragostea sa pentru Cayetana, recte Ducesa de Alba (Maribel Verdu), pornind de la portretul ei întreg, în picioare, având arătătorul mâinii drepte ca o săgeată, episod care a format subiectul dezvoltat al altor filme, precum **Maja nuda** (1958), cu Ava Gardner în rolul ducesei, sau un film de referință în această direcție, producția franco-spaniolă **Capricii** (1999), deși titlul original este **Volaverunt**, un cuvânt inventat de Goya pentru a desemna sexul iubitei lui, ducesa de Alba, cea mai dorită femeie a epocii, dar și urâtă de celelalte femei, în frunte cu regina Maria-Luiza, dovadă că a fost otrăvită chiar cu una din culorile de pe șevaletul lui Goya, așa cum arăt pe larg în capitolul **Culori otrăvite** din **Dicționarul cinematografic al artelor românești**. Nu este imposibil, așa cum ne sugerează Saura, ca această pereche de tablouri, **Maja vestida** și **Maja desnuda**, pe care le-am văzut-o la Prado, în amplul spațiu dedicat lui Goya, să fi fost inspirate de dragostea lui, învăluită și dezvăluită, pentru Cayetana.

Ipostazele fericite ale lui Goya, mai ales tânăr (José Coronado), îl fac să nu știe acum unde se află, rătăcind prin camere, ajungând pe stradă, sub chipul unui bătrân nebun. Sunt scene absolut antologice, cum ar fi întâlnirea dintre Goya și **Meninele** lui Velazquez sau fenomenalul trucaj legat de **La Maja vestida**, pe care o oglindă magică, apoi cinematograful, o dezbracă. Este un alt element-document de *ars poetica*, asemenea tuturor racordurilor ce fac legătura dintre prezent și vis sau amintire. Filmul este o adevărată lecție de picturalitate cinematografică. De obicei, oglinda și ramele fac trecerile dintr-un spațiu în altul, dintr-un

Scanned with CamScanner

timp într-altul. E marca măiestrie cu care Saura rămâne în istoria filmului, ca unul dintre artiştii care conservă convenţia, marea tradiţie a artei.

Medalionul Carlos Saura, autor a 45 de filme şi a şapte copii, a mai inclus un documentar, numit chiar **Flamenco** (1995), un fel de casting cu cele mai populare trupe de flamenco, în care se întrec dansatori, instrumentişti şi mai ales cântăreţi, cu o voce specială, guturală, atinsă de tutun şi alcool, cu o contorsionare a feţei rar întâlnită. Saura are răbdare să ne ofere imaginea unor trăiri sfâşietoare, ca de sfârşit de lume. Cântecele sunt un fel de bocet cosmic, fiindcă textul lor ne vorbeşte numai de dragoste, gelozie şi moarte. Trăirile sunt la limita suportabilului, la fel şi dansul, ca nişte lovituri iuţi de cuţit sau ca sabia Hattori a samurailor, ca tot ce înseamnă flamenco autentic, prezentat în toate peliculele lui Saura, inclusiv în filmul despre Goya, în care personajul, bătrânul Goya, dansează flamenco printre tablourile sale, prezente în adâncime spaţială, ca într-o muzeu magic. Evident, flamenco e ca un drog, se trăieşte în transă, dar nu este imobil, se adaptează la viaţă, e într-o renovare continuă, are o mare „capacitate de a asimila alte genuri, precum jazz-ul sau ritmuri din America latină", cum ne spunea Saura, care crede că „acum asistăm la un reviriment flamenco". Şi finalul ne oferă o imagine în oglindă multiplicată, sugerând că toată lumea, tot universul dansează flamenco.

Întrebarea este dacă omenirea e în stare să trăiască într-un asemenea paroxism artistic continuu!? Anumite popoare pot. Şi cel mai evident fenomen, care apropie uriaşele popoare american şi hispanic, este ceea ce vedem în filmele lui Saura, prezenţa permanentă a cuplului bătrân-tânăr. În toate filmele sale, vezi un dansator bătrân şi o dansatoare tânără care oferă modele de dans. Fie flamenco, fie tango. Iar supleţea dansatorilor este de invidiat. La orice vârstă, dansatorul este ca o sabie Ninja, suplu ca un taur tânăr, plin de fibră, de nerv. La fel, în **Flamenco** vedem cum copii, tineri, maturi şi bătrâni trăiesc acelaşi ritm paroxistic. Fiindcă ceea ce te cucereşte la aceste filme şi te atrage ca un vertij este ritmul, un ritm nebun, o sminteală creatoare nemaiîntâlnită, nu întâmplător putem defini arta lui Saura ca aparţinând de poetica flamenco. Avem aici o oglindă în care este bine să ne privim toată viaţa. O oglindă planetară. O oglindă a artei care este bine să fie plimbată deasupra întregului pământ. În acest ritm, dacă ar asimila o atare energie, omenirea are toate şansele să nu îmbătrânească niciodată.

Scanned with CamScanner

Credința gândacilor

În filmul spaniol **Agora** (2009) al lui Alejandro Amenábar (n. 1972) există o secvență antologică, filmată din plonjeu: creștinii care invadează Agora, din Alexandria antică, arată ca niște gândaci negri, precum cei de bucătărie. Și fiindcă regizorul a vrut să sublinieze semnificația acestei idei, filmează și montează cu o turație mărită această scenă, așa încât gândăcimea parabolană, în veștminte negre, pare și mai numeroasă, dar se mișcă și mai iute, ca în filmele mute. Această imagine este semnificativă pentru ceea ce Amenábar vrea să ne demonstreze și anume că apariția și evoluția creștinismului într-un mediu foarte elevat, cult, dominat de filosofie și astronomie, constituie un fenomen barbar. Parabolanii sunt un fel de fanatici, de extremiști, conduși de un făcător de minuni numit Ammonius (Ashraf Barhom). Imaginea idilică, poetică, blândă, că noua religie s-a impus firesc, de la sine, fără violență, conform preceptelor lui Hristos, este o iluzie. Mai mult, toate revoluțiile au fost confiscate. Ce s-a întâmlat la noi în '89 imită atâtea forme de revoluții, începând din antichitate. Nu e o noutate să aflăm că revoluția lui Hristos a fost și ea confiscată. De cine? Chiar de către adepții Acestuia.

Și Amenábar creează în acest sens un personaj feroce, un precursor al inchiziției spaniole, pe episcopul Cyril (Sami Samir), liderul creștinilor, care obține totul cu forța în numele Bibliei. El alege mereu din Scriptură acele citate care să-l ducă la țintă. Iar ținta sa este puterea. Dovadă că a ajuns un fel de patriarh al Bisericii creștine. Istoria lui e reală. Așa cum reală este și povestea Bibliotecii din Alexandria, implicit a înțelepciunii ei, reprezentată de o femeie, Hypatia (Rachel Weisz), care se opune barbariei cu noblețea științei. Ea va fi însă acuzată de păgânism și vrăjitorie de Cyril și lapidată. Orașul Alexandria este creația lui Alexandru cel Mare, fiind cel mai puternic focar de cultură al antichității. Civilizația greco-romană a atins aici culmi nebănuite. Acolo se afla și un celebru far, considerat a șaptea minune a lumii. Amenábar plasează acțiunea filmului în secolul al IV-lea d.H, orașul fiind încă sub dominație romană, dar devenind un focar de revolte religioase. Numărul creștinilor crește neîncetat și revoltele lor ajung să cuprindă și Biblioteca. Sunt mai multe versiuni care explică dispariția celei mai mari biblioteci a antichității, precum cea mai cunoscută, cucerirea arabă din jurul anului 650, dar Amenábar o pune pe seama conflictelor pentru putere dintre păgâni și parabolanii creștini (250-350).

Scanned with CamScanner

Hypatia, personaj real, considerată astronom şi matematician de geniu, reprezintă înţelepciunea Lumii Vechi cuprinsă în nepreţuite comori, în cele aproape un milion de papirusuri ale Bibliotecii. Ea îşi împărtăşeşte zilnic cunoştinţele discipolilor săi. În pofida evenimentelor istorice, adesea tragice, de la porţile Bibliotecii, construită ca o cetate, Hypatia e absorbită doar de obsesiile sale astronomice şi matematice. Amenábar construieşte acest personaj la modul atemporal, ca pe un savant în turnul de fildeş, deşi ea are un nobil tată, care o sprijină, oferindu-i toate condiţiile pentru cercetările sale, susţinând chiar, în faţa altor nobili, cum este Orestes, al cărui fiu o iubeşte pe Hypatia, că ştiinţa cere sacrificii, implicit acela de a nu se căsători. Doi tineri se luptă pentru a cuceri inima frumoasei Hypatia – discipolul acesteia, Orestes (Oscar Isaac), un tânăr nobil, care poartă chiar numele tatălui său, şi Davus (Max Minghella), sclavul ei. Davus are de făcut o alegere capitală – aceea de a rămâne alături de stăpâna sa pe care o iubeşte în secret sau să aleagă libertatea, alăturându-se rebelilor religioşi care aveau să cucerească şi Biblioteca. Se va alătura parabolanilor lui Ammonius, dar nu încetează s-o iubească pe Hypatia, dovadă că în scena finală, înainte ca rebelii fanatici să o ucidă cu pietre, Davus, pentru a-i curma suferinţa, o sugrumă într-o ultimă îmbrăţişare. Moartea absurdă a învăţatei, care le-a răspuns fanaticilor precum Iisus lui Pilat (de pildă, când a fost întrebată care e credinţa ei, a răspuns: filosofia), îi face şi mai odioşi pe creştini. Oare aşa au fost cei dintâi urmaşi ai lui Hristos, te întrebi, nişte sălbatici, nişte primitivi? Şi este semnificativă scena când unii dintre nobili, printre care şi tatăl Hypatiei, nu se apără, dar sunt loviţi, măcelăriţi fără milă. Efectul este revoltător. Cum se obţine un asemenea efect? Prin contrastul dintre un personaj pe care îl cunoaştem, despre care aflăm numai lucruri de seamă şi avem admiraţie, faţă de agresorii săi, pe care nu-i cunoaştem. E raportul dintre victimă şi călău. Lovirea barbară şi moartea tatălui Hypatiei ne revoltă, aşa cum ne revoltă şi dezastrul pe care îl fac parabolanii în Agora şi minunata Bibliotecă, distrugând totul din cale. Şi aici Amenábar are subtilitatea de a prezenta politeismul în toată splendoarea lui sculpturală şi arhitectonică, adică operele de artă par aievea, nu sunt doar butaforie. Iar ceea ce înseamnă idoli pentru parabolani, pentru spectatorul de azi înseamnă opere de artă, cultură. Te şi miri cum creştinii nu au avut înţelepciunea necesară unor adevăraţi cuceritori, să aibă printre ei lideri care să-i înveţe să cucerească, dar să păstreze creaţiile cucerite, nu să le distrugă. Aşa au procedat turcii, care au fost conştienţi

Scanned with CamScanner

de valoarea şi semnificaţia creştină a tuturor cuceririlor de pe teritoriul greco-roman, apoi din Imperiul bizantin, cum am arătat că s-a întâmplat în Constantinopol, când marele cuceritor Mehmed al II-lea a salvat de la distrugere Sfânta Sofia.

Alejandro Amenábar are talentul de a se feri de tezism, dar nu poate evita contrastul dintre parabolani, pe de o parte, şi romani şi civilizaţia lor, pe de altă parte. Pe cât de nobili şi înzestraţi sunt învăţăceii Hypatiei, de pildă, pe atât de barbari sunt cei care îl înconjoară pe Ammonius. Şi atunci te întrebi, cine sunt parabolanii, cine sunt cei care au trecut în masă la creştinism? Pleava, cerşetorii, hoţii, ticăloşii, cei mai decăzuţi oameni. Oricum, aşa sunt parabolanii pe care ni-i arată Amenábar. Ei sunt cei care se încreştinează peste noapte, fiindcă nu au nimic de pierdut. Pe când romanii şi cei ce proveneau din alte pături sociale, precum evreii, aveau ce pierde. Puterea, bogăţiile, civilizaţia. Nu găseau argumente să se încreştineze, aşa cum nu găseşte nici Hypatia. Amenábar ne arată că aici, în Alexandria, acest fenomen al încreştinării nu s-a petrecut de la sine, ca la Efes, de pildă, ci prin vărsare de sânge şi prin distrugerea unei civilizaţii, civilizaţia greco-romană. Amenábar insistă la modul ostentativ pe dezastrul pe care îl fac noii cuceritori, distrugând totul din cale, statui, pilaştri, temple, papirusuri şi alte comori pe care nu le înţeleg. Dovadă că Biblioteca, după cucerirea ei, devine un fel de magazie, de coteţ, plin de tot felul de mizerii. Este evident că noua religie, creştinismul, fie sub o formă sau alta, paşnică sau barbară, s-a ridicat pe ruinele unei civilizaţii autentice. Iar nobleţea oamenilor ei este înlocuită cu incultura şi mitocănia.

Există şi o scenă semnificativă în acest sens, când unul dintre parabolanii lui Ammonius e în stare să ucidă pentru ideea lui că pământul e plat, în timp ce Hypatia descoperă că mişcarea soarelui este eliptică, idee care va triumfa peste veacuri prin descoperirile lui Kepler. Aşa cum dramatică este şi convertirea formală a unora dintre discipolii Hypatiei, precum Synesius (Rupert Evans), care ajunge episcop de Cyrene, sau chiar Orestes, care ajunge prefectul Alexandriei şi care o iubeşte la fel de pătimaş pe Hypatia, aşa cum dovedeşte când nu vrea să îngenuncheze la porunca lui Cyril, când acesta aruncă anatema asupra învăţatei, spunând că ei, creştinii, nu au decât o singură iubită, Scriptura. Astfel de oameni s-au încreştinat din nevoie, pentru a-şi salva în primul rând viaţa.

Până la urmă Amenábar oferă o imagine tristă a omenirii înseşi. El a ales un moment semnificativ al istoriei, distrugerea Bibliotecii din

Scanned with CamScanner

Alexandria, de către o armată de furnici incapabile să priceapă ideea de Agora, care dă şi titlul filmului. Ideea că trăim într-o Agoara, că toţi suntem fraţi, conform teoriei pe care le-o predă Hypatia elevilor ei, că dacă două linii sunt egale cu a treia, toate sunt egale. Aşa şi noi, oamenii, suntem cu toţi fraţi. Însă se petrece dezastrul ca în vorba românească: „Frate, frate, dar brânza-i pe bani". Şi Cyril, ca şi Orestes chiar, dovedesc că aderarea la creştinism este o cale de a parveni. Dar în raport cu ce luptă unii oameni să obţină puterea în detrimentul altora? Nu întâmplător laitmotivul filmului este o imagine cosmică: Planeta Pământ, o planeta neînsemnată printre atâtea stele!

*

Cum era şi firesc, acest film este mult controversat. Iubitorii creştinismului îl consideră o blasfemie, o ticăloşenie, o crimă morală chiar şi îl acuză pe Amenábar că e vândut diavolului, pe acest taler al balanţei fiind pusă şi situaţia lui de homosexual. El s-a născut la Santiago de Chile, dintr-o mamă spaniolă şi un tată chilian. Părinţii însă se stabilesc la Madrid când copilul lor are un an. Aici el creşte, învaţă, studiază, compune muzică şi realizează filme. Capodopera sa, care a rulat şi pe piaţa noastră, este **Mar adentro/ Marea dinlăuntru** (2004), un film care scoate în evidenţă talentul cu totul special, mistic, interiorizat, al lui Amenábar, care a compus muzica la toate filmele sale. Este foarte cultivat de marii cineaşti americani, precum Cameron sau Spielberg, care îi produce acum un nou film. El obişnuieşte să spună „My movies are not movies of answers but of questions". Această superproducţie despre romani şi creştini în Egiptul antic, **Agora**, este un film spaniol, vorbit în engleză, care trebuia făcut în Anglia, aşa cum mărturiseşte regizorul: „Acest film a fost conceput ca un proiect internaţional, urmând a fi filmat în Anglia, pentru că vorbim de un buget de aproape 50 de milioane de euro. Chiar de la începutul acestui proiect, scopul meu a fost să fac publicul să simtă ca şi cum ar urmări o echipă CNN realizând un documentar despre ceva ce s-a întâmplat în secolul 4. Am abordat filmul cu un simţ al urgenţei de a relata, stil *breaking news*. Acest film e o călătorie în timp şi spaţiu. Este o oglindă în care oamenii să poată privi trecutul şi să vadă cât de puţin s-a schimbat lumea". Şi mai departe: „**Agora** este povestea unei femei, a unui oraş, a unei civilizaţii şi a unei planete. Agora este planeta unde ar trebui să trăim cu toţii împreună. Am încercat să arăt umanitatea în mijlocul tuturor speciilor de pe Pământ,

Scanned with CamScanner

şi Pământul încadrat în Univers. Oamenii i-am văzut ca pe nişte furnici, iar Pământul ca pe o sferă micuţă ca oricare alta, învârtindu-se printre multe alte stele. Iată de ce ne-am jucat cu schimbarea de perspectivă". În fine: „Am ales să fim martori direcţi la ceea ce se întâmplă şi nu să contemplăm faptele dintr-un colţ îndepărtat. Şi, cel mai important, nu am transformat violenţa într-un spectacol în sine. Când ne-am dat seama că acel moment special din istoria omenirii este extrem de asemănător cu realitatea noastră contemporană, am realizat că puteam face un film despre trecut, filmul fiind, de fapt, despre prezent. Dacă Hypatia este întruchiparea femeii moderne, atunci Roma antică este simbolul unei superputeri aflate într-un moment de turnură istorică".

După cum observăm, Amenábar şi-a conceput opera ca pe o parabolă istorică. Nu putem deci să discutăm filmul lui cu măsura unei ipoteze fanteziste, gen **Codul lui Da Vinci**, o făcătură evidentă. Desigur, în această declaraţie publică Amenábar ocoleşte problemele grave ale acuzelor ce i se aduc de către creştini, respectiv că a făcut un film anticreştin. Se crede că filmul ar fi fost finanţat de evrei şi chiar musulmani, pentru a compromite creştinismul, fiind o epocă de discreditare a moralei creştine, de asalt fără precedent asupra acestei religii. Fiindcă Amenábar îşi împarte filmul în două mari tragedii: persecuţia romanilor, apoi a evreilor. Din persecutaţi, creştinii ajung persecutori, aşa spune istoria. La Efes şi în alte metropole ale civilizaţiei greco-romane creştinismul s-a infiltrat insidios, apoi el a devenit religie de stat odată cu trecerea lui Constantin cel Mare la creştinism. Am arătat că noua religie nu s-a născut din nimic, ci pe terenul solid creat de elenism şi apoi de imperiul roman. Pe care le-a adus la ruină. Cum? Prin forţă. Prin barbarie şi violenţe de nedescris, aşa cum scrie cel mai autorizat savant în domeniu, Mircea Eliade, în **Istoria credinţelor şi ideilor religioase**, vol. II, cap. XXX, paragraful 239: „Oricum ar sta lucrurile, convertirea lui Constantin a asigurat creştinarea oficială a Imperiului. Primele simboluri creştine au început să apară pe monede din anul 315, iar ultimele imagini păgâne dispar în 323. Biserica primeşte un statut juridic privilegiat, adică statul recunoaşte validitatea sentinţelor tribunalului episcopal, chiar în materie civilă. Creştinii acced la cele mai înalte demnităţi şi măsurile de restricţie împotriva păgânilor se înmulţesc. Sub Theodosie cel Mare (379-395), creştinismul devine religie de stat şi păgânismul este interzis definitiv; prigoniţii devin prigonitori... Pe de

Scanned with CamScanner

altă parte, solidaritatea creştinilor era fără egal; comunitatea îşi lua asupra ei sarcina întreţinerii văduvelor, orfanilor, bătrânilor şi îi răscumpăra pe cei căzuţi în mâinile piraţilor. În timpul epidemiilor şi asediilor oraşelor, creştinii erau singurii care se îngrijeau de cei răniţi şi îi îngropau pe cei morţi. Pentru toţi dezrădăcinaţii Imperiului, pentru victimele alienării culturale şi sociale, Biserica era singura speranţă de a dobândi o identitate, de a găsi sau de a regăsi o semnificaţie existenţei".

Urmează dominaţia monahismului, a ascetismului sever, când călugării aleg „anticultura" şi pustietatea. Şi mai departe: „Către finele sec. al IV-lea, se asistă, din Mesopotamia până în Africa de Nord, la un val de violenţe săvârşite de călugări: în 388 ei incendiază o sinagogă din Callinicum, lângă Eufrat, şi terorizează satele siriene în care se găseau temple păgâne; în 391, patriarhul din Alexandria, Theofil, îi cheamă pe călugări să «cureţe» Serapeumul, citadela marelui templu al lui Serapis. În aceea epocă ei pătrund cu forţa în casele păgânilor ca să caute idoli. În 415, un grup de călugări fanatici comit una din cele mai odioase crime din istorie: ei o linşează pe Hypathia, nobila femeie-filosof din Alexandria, pe care discipolul ei, episcopul Synesios, o evoca astfel: «mamă, soră, profesoară şi binefăcătoare». În Orient, episcopii îi ocrotesc pe călugări ca să-şi întărească propria situaţie: împreună, episcopi şi călugări, se pun în fruntea poporului şi îi dictează acestuia opiniile...".

Citind aceste rânduri, ai impresia că Alejandro Amenábar s-a bazat pe ele în scrierea scenariului, oricum, el nu a putut să le ocolească în documentarea sa. O declară singur, când spune că a vrut să facă un documentar în stil *breaking news*. Mai bine spunea în stil „Discovery". Fiindcă el ne arată mereu globul pământesc printre stele, coborând apoi cu camera spre Agora, spre locul unde are loc acţiunea, ca un ochi extraterestru care se apropie şi priveşte istoria pământenilor. Evident, este o viziune cosmică asupra acelui moment parabolan! Ce înseamnă el pentru cosmos? Amenábar nu ne spune. Ne spune doar că nimic nu pare a se fi schimbat de atunci. Semnificativ că actorii care îi joacă pe insurgenţi sunt arabi şi evrei. Dacă ar vedea acest film, Muhammed Amarah şi Mustafa Sabaayi, autorii cărţilor **Islamul şi celălalt**, respectiv **Particularităţi uimitoare ale civilizaţiei islamice**, comentate anterior, cred că ar fi fericiţi, fiindcă ei tocmai asta au vrut să arate, natura intolerantă şi violentă a creştinismului. Iar filmul lui Amenábar ar fi încă un exemplu oferit chiar de un creştin pentru demonstraţia lor.

Scanned with CamScanner

Vocația de sfânt

O măicuță le spune unor copii că „fiecare are o vocație, pe care trebuie să și-o descopere în viață. Dar există și o vocație cu care te naști, vocația de sfânt". O vocație mai rară, desigur, dar filmul **Camino** (2008), al spaniolului Javier Fesser, tocmai un astfel de subiect abordează, pornind de la un caz real, cazul unei fetițe de zece ani, Camino Fernandez, care moare ca o sfântă, fapt aflat în acest moment într-un proces de sanctificare. Camino (Nerea Camacho) are cancer la coloană. Și este mereu operată, de cei mai buni specialiști din Madrid. Este mutată chiar la o faimoasă clinică din Pamplona, dar boala se tot agravează, Camino nu mai poate să meargă, rămâne imobilizată la pat, apoi își va pierde vederea, îi va cădea părul etc. Tot filmul este o lecție de îndurare, de suportabilitate a acestei suferințe printr-o comportare profund mistică. Fetița ajunge să se identifice total cu Iisus. În calvarul ei, Camino nu-l are decât pe El, credința în Dumnezeu fiindu-i insuflată de mediul evlavios în care a crescut și mai ales de familia ei, o familie bigotă, în primul rând mama, Gloria (Carme Elias). Deci drama fetei se împletește la fiece pas cu rugăciunile, cu o atitudine mistică față de divinitate. Evident, există și întrebările de neevitat ale fetiței, care nu înțelege cu ce a greșit față de Dumnezeu, dacă ea îl iubește atât de mult, dar El nu vrea s-o vindece. La fel, habotnicia părinților este „pedepsită" prin accidentul mortal pe care îl are tatăl fetei, José (Mariano Venancio), la întoarcerea la clinica de la Pamplona, după ce se dusese la Madrid și cumpărase rochia pe care Camino o dorea, plus că avea la el și o scrisoare de la Cuco (Lucas Manzano), un băiat, coleg de școală, pe care Camino îl visa.

De altfel, visele ei, legate de basme ca **Cenușăreasa**, de tot felul de personaje fantastice, ca Mr. Meebles (Emilio Gavira), de Îngerul ei păzitor, de prietenia cu un șoricel inteligent, de montarea unei piese de teatru la școală, este realitatea paralelă care, alături, de planul mistic, o ajută să îndure cumplita și nemiloasa boală. Cu atât mai nemiloasă cu cât Camino este o fată absolut miraculoasă, frumoasă și superdotată, cu o memorie fantastică. Camino mai are o soră, Nuria (Manuela Velles), care trăiește și ea într-un regim nefiresc, de austeritate absolută. E o lume specială, guvernată de educația catolică, de principiile ei religioase. Mereu preoții, în frunte cu cel al spitalului, Don Luis (Jordi Dauder), spun că Domnul a decis ca s-o ia pe Camino la El și că e o fericire pentru familia lor că ea

Scanned with CamScanner

moare. Nuria o invidiază pe sora ei că are o credință atât de fermă și că în curând se va întâlni cu Iisus. Atunci Camino o întreabă dacă vrea să se roage și pentru ea, să moară. Moartea este văzută ca o salvare, ca o fericire, ca o împlinire a vocației de sfânt. Regizorul tratează foarte naturalist această tragedie, fără s-o trădeze în nici un fel, chiar dacă pentru necatolici fanatismul religios al personajelor din film este nefiresc, bombastic. Filmul a fost încununat cu mai multe premii Goya, inclusiv premiul pentru cel mai bun film și premiul de regie, care confirmă aderența la acest punct de vedere fanatic, profund mistic.

Zilele Filmului Hispanic

Cele mai multe filme din selecția Zilelor Filmului Hispanic au fost producții spaniole. Mai exact, șapte filme. Dominantă este tema singurătății, o temă specifică lumii hispanice, lumii noastre în general, așa cum am văzut în filmele argentiniene comentate anterior, precum **Una Novia Errante** și **La punta del diablo**. Tot despre singurătate ne vorbește și filmul **Mataharis** (2007), în regia lui Iciar Bollain, film care numără cinci nominalizări la Premiile Goya, cele mai prestigioase din Spania. Titlul a fost tradus cu **Detectivele**, fiindcă este povestea a trei femei detective, Ines, Eva și Carmen. Ines are sarcina să se infiltreze printre angajații unei companii multinaționale, dar tot ce descoperă se lovește de sentimentele ei, fiindcă ea se îndrăgostește de cel pe care îl urmărea, sfârșind prin a-i mărturisi ceea ce face. În acest fel se autopepsește, iar singurătatea ei devine și mai mare. Eva descoperă că soțul său mai are un copil dintr-o legătură anterioară. Carmen, cea mai experimentată, care urmărește naufragiul conjugal al unui clinet, ajunge să descopere și eșecul propriei căsnicii. Deși intră în intimitatea altora, cele trei femei nu reușesc să depășească propriile lor probleme, nefiind pregătite pentru confruntarea cu anumite secrete intime. Filmul are nerv, poveștile se întretaie rapid, revelând multe aspecte de viață adevărată, pigmentate cu un rafinat umor. În iureșul vieții și al problemelor cu care se confruntă, ochiul regizoral se oprește asupra sufletului singuratic al acestor femei.

La fel de nervos, apocaliptic chiar, în care ni se revelează o altă față a singurătății, se dovedește filmul **Bajo las estrellas/ Sub cerul înstelat** (2007), al lui Felix Viscarret, care atacă lumea sensibilă a unor artiști marginali, doi frați, unul trompetist și celălalt sculptor. Benito (Alberto San Juan) trăiește la Madrid și cântă într-o trupă de jazz, având o viață confuză

Scanned with CamScanner

alături de o femeie care nu mai ştie cum să scape de el, iar în curând îl va anunţa că nu mai are ce căuta în casa ei. Această veste vine când Benito se afla în satul natal, unde venise fiindcă tatăl său era pe moarte. Aici Benito se reîntâlneşte cu Lalo (Julian Villagran), fratele său, şi cu alţi vechi prieteni, printre care şi cu Nines (Emma Suarez), o iubită din tinereţe. Tatăl său moare, îl îngroapă, îl ajută pe fratele său să pună pe mormânt o statuie făcută anume, apoi află că Lalo e pe punctul de a se căsători cu Nines. Benito ştie însă lucruri nu prea bune despre ea şi încearcă să împiedice această căsătorie. Nines este o mamă celibatară pedepsită de viaţă, fiindcă are o fetiţă, Ainara (Violeta Rodriguez), o rebelă şi o fumătoare precoce. Ea trăieşte de altfel într-o rulotă şi duce o viaţă introvertită, lipsind adesea de la şcoală. Benito reuşeşte însă să stabilească o prietenie insolită cu ea. Acest lucru îl face pe Lalo să reînceapă să bea şi să-i spună că el, Benito, ar trebui să fie adevăratul ei tată. Într-o escapadă pe care Lalo şi Benito o fac pe muntele din apropiere, Lalo, care se află la volan, loveşte un păstor şi îl omoară. Acestă crimă nu-mi mai dă pace, vrea să se predea, dar până la urmă se sinucide, prăbuşindu-se cu maşina exact în locul unde făcuse crima. Lui Benito nu-i mai rămâne decât să le aducă pe Nines şi Ainara în casa sa, moştenire părintească. O poveste absolut trăsnită, cu foarte mult epic, fiind o ecranizare a romanului omonim al lui Fernando Aramburu, susţinută de un montaj nervos şi de un joc remarcabil al interpretului principal, care a şi fost onorat cu un premiu Goya. Tot un astfel de premiu a obţinut şi scenaristul, care e chiar regizorul, iar filmul a avut nu mai puţin de 7 nominalizări la Premiile Goya.

*

Pentru cei care vor să cunoască mai bine Madridul, să-şi explice într-un fel profund atmosfera teatrală, spectaculară, de pe străzile lui, filmul **Noviembre/ Noiembrie** (2002) este un bun ghid întrucât le oferă o istorie a trupei care a revoluţionat acest spectacol al străzii. Mesajul tânărului Alfredo (Oscar Jaenada), după ce se confruntă cu şcoala de actorie, pe care o abandonează, este acesta: „Închideţi sălile de spectacol, arta se face în stradă!" Îl urmează şi Lucia (Ingrid Rubio) şi alţi colegi. Alfredo era pasionat din copilărie de marionete şi avea un spirit revoluţionar, hotărând să creeze o trupă cu care să realizeze „o artă mai liberă, făcută din inimă, capabilă să-i facă pe oameni să se simtă mai buni". Ideea lui e să transforme strada, o piaţă oarecare, un parc, un magazin, în scenă. Alfredo şi grupul său, „Noviembre", devin un fel de demoni care-i provoacă pe trecători,

Scanned with CamScanner

care realizează pamflete cu caracter social, prin modalităţi de expresie duse la extrem, fapt care pune în alertă forţele de ordine publică. Ideea lui Alfredo, împărtăşită de Lucia, ce-i va deveni soţie, şi vor avea un copil, este să facă spectacolele gratuit, fără bani, dar şi fără cenzură. Şi totul să fie fără limite, cu idei cât mai trăsnite, hazardându-se până a înscena un atac terorist, ca în spectacolul „Atentatul". Teatrul a devenit una cu viaţa. Normal, trupa e interzisă, dar o preia un producător, până în ziua când ei hotărăsc să dea un spectacol anti-teatral şi anti-operetistric chiar în Teatro Real, adică în Teatrul Regal, cel mai mare teatru din Madrid, când se afla şi preşedintele ţării în sală. Şi chiar în timpul spectacolului care se reprezenta, trupa lui Alfredo creează un bruiaj antispectacol. Alfredo se află pe un leagăn coborât din tavan şi în timp ce-şi ţine discursul despre arta liberă, este împuşcat (probabil de un bodyguard al preşedintelui). Filmul lui Achero Mañas este aproape un documentar, el îmbină ficţiunea, mai exact reconstituirea istoricului acestei trupe, cu o privire a actorilor peste ani, aşa cum văd ei peste timp, la o altă vârstă, matură, ceea ce au făcut atunci când Alfredo trăia şi pe care nu-l pot uita. El a revoluţionat spectacolul străzii. Azi Madridul, ca şi Barcelona, ca şi toate metropolele lumii, concretizează din plin această idee.

Tot despre singurătate este şi filmul **Vete de mi/ Pleacă de la mine** (2006), în regia lui Victor Garcia Leon. Mai exact, despre singurătatera care duce la ratare. Eroul filmului este un actor mediocru, Santiago, interpretat de Juan Diego, rol pentru care a obţinut un premiu Goya şi Scoica de argint la Festivalul de la San Sebastian. Complexul său de artist care nu a deţinut niciodată un rol principal, nici în teatru, nici în film, dar nici în propria-i viaţă, fiind divorţat şi trăind ca un burlac, deşi acum are o amantă, o colegă de la teatru, se răsfrânge asupra fiului său de 30 de ani, Guillermo (Juan Diego Botto), care vine să locuiască cu el, fiind alungat de mama lui pe motiv că e un pierde-vară. Într-adevăr, Guillermo se dovedeşte un panglicar, care a ratat tot ce-a început să facă, minţindu-şi tatăl că e student la drept. În casa tatălui său nu prea e spaţiu, nu prea are unde să doarmă, dar îşi aduce noapte de noapte câte o amantă. Ba cochetează şi cu Ana (Cristina Plazas), amanta tatălui său. Ana este mult mai tânără decât Santiago şi îl simpatizează pe Guillermo, dovadă că atunci când Santiago întrece măsura şi se poartă cu fiul său extem de brutal, dându-l afară din casă, ea îl părăseşte. Santiago nu înţelege de ce, e derutat, criza în care intră

Scanned with CamScanner

devine tot mai periculoasă, până acolo încât nu se duce la spectacolul pe care îl avea, ceea ce echivalează cu pierderea serviciului. Degringolada în care intră tatăl se accentuează, Santiago ajungând să recite din **Richard al III-lea**, **Viața e vis** și **Unchiul Vanea** unor prostituate. E rândul fiului să-și salveze tatăl, să-l scoată din ghearele prostituției, beției și decăderii, după ce inițial îl invidia pentru viața așezată pe care o trăia alături de Ana. Cele două fire, al tatălui și al fiului, se împletesc însă și finalul îi surprinde pe amândoi mâncând macaroane din aceeași casoletă scoasă din frigider. Dincolo de imaginea cumplită a ratării, filmul este o meditație foarte gravă asupra meseriei de actor. Sunt observații foarte pertinente, din care nu lipsește nota satirică. O satirizare a vieții unui saltimbanc modern, care descoperă deodată că viața lui e întemeiată pe minciună.

*

Tot o satiră este și filmul **La caja/ Cutia** (2006), numai că de data acesta regizorul Juan Carlos Falcon ne plasează în sfera satirei sociale, bazându-se pe romanul macabru al lui Victor Ramirez. *Caja* mai înseamnă în spaniolă și sicriu. Ambele sensuri sunt incluse în povestea filmului, încununat cu numeroase premii naționale și internaționale. *La caja* este o cutie de lemn care aparținea lui don Lucio, pe când trăia, și în care se bănuiește că s-ar afla o comoară. Însăși soția lui o caută cu disperare, pentru a descoperi banii pe care știa că don Lucio i-a pus deoparte. Finalul filmului ne introduce însă în mormântului lui, apoi în sicriul și, în fine, scheletul personajului, unde vedem banii. Așa cum visează mulți avari, și don Lucio a luat comoara cu el, în el! Povestea amintește până la un punct de stilul lui Goldoni sau de **Avarul** lui Moliere. Până la surpriza finală însă se derulează istoria unui bărbat mort care, atunci când trăia, era spaima oamenilor, dar mai ales a femeilor, pe care le-a batjocorit. De aceea, moartea acestui om este pentru ele prilej de bucurie, de eliberare, dar și de răzbunare, căci fiecare, în felul ei, batjocorește cadavrul. Istoria satirei încă nu a imaginat un cadavru mai chinuit de cei care au fost chinuiți de el pe când avea viață. Din relatările personajelor aflăm că mortul, don Lucio, fusese un monstru, informator și criminal. De aceea, moartea lui e o bucurie. După ce își aduce mortul acasă și îl depune la o vecină, Isabel (Elvira Minguez), fiindcă nu avea spațiu în casa sa, Eloisa (Angela Molina), proaspăta văduvă, își cumpără o rochie deschisă, se duce la coafor, apoi la un film, încercând să stea

Scanned with CamScanner

cât mai departe de mort. Care ajunge să fie îmbrăcat de o prostituată, Josefa (Maria Galiana), pe care din Lucio o umilise în fel şi chip. Aşa cum arată în sicriu, monstrul era încă în putere şi nu pare a fi fost bolnav. Aşa şi este, căci Josefa este cea care l-a omorât, punându-i picături de otravă într-un pahar. De la Benigna (Antonia San Juan) aflăm cum i-a ucis un fiu, prin turnătorie, de aceea ea, la priveghi, în momentul când rămâne singură cu mortul, îi taie limba cu o foarfecă şi o aruncă la pisică. Isabel însăşi este o femeie mutilată de Don Lucio, de la care are un copil handicapat, după ce el i-a ucis soţul. Iar când cineva îşi face nevoile în capul lui Don Lucio, coşciugul, din cauza mirosului, este scos afară, în curte. Aici macabrul se suprapune peste scatologic...

Peisajul uman al acestui sat pescăresc din Insulele Canare configurează lumea însăşi, cu văzutele şi nevăzutele ei. Mai exact, ceea ce vedem în acest film este comic, dar ceea ce auzim, este tragic. Sub vălul comediei, al unei atmosfere de comedie macabră ca în **Gaiţele** lui Kiriţescu, mai ales scena priveghiului, se ascund drame, tragedii, ticăloşii, o atmosferă austeră, amintind de **Casa Bernardei Alba** a lui Garcia Lorca, mai ales prin personajul Isabelei, jucat absolut memorabil de celebra actriţă Elvira Minguez, o veritabilă nouă Bernarda. Regizorul reuşeşte să împletească statura tragică a personajelor cu efectele comice ale situaţiilor în care ele acţionează. Să joci pe mormântul soţului tău, cum face Eloisa după ce se căsătoreşte cu Jorge (Vladimir Cruz), duşmanul de moarte a lui don Lucio, nu există cruzime mai mare şi cred că în larga şi diversa lume a artei acest film este un unicat.

*

În continuare, filmele din selecţia Zilelor Filmului Hispanic ne-au făcut surprize neaşteptate. E păcat că astfel de filme au proiecţii unicat şi că nu sunt difuzate pe piaţă, să aibă posibilitatea să le vadă un public cât mai larg. Nu a existat vreun film neinteresant, toate ne-au captat atenţia, în primul rând prin valoarea scenariilor şi a dialogurilor, chiar dacă modalitatea de expresie s-a dovedit uneori banală, apropiată de limbajul reportericesc. Ceea ce te ţine în priză sunt subiectele extraordinar de originale, aşa cum am putut arăta comentând filmele analizate anterior. Aşa cum este şi cel al filmului **Yo/ Eu** (2007), realizat de Rafa Cortes, în care se povesteşte procesul foarte subtil al schimbării de identitate. Hans (Alex Brendemühl) este un muncitor german care vine în Spania, la Mallorca, chemat de un proprietar al locului, Tanca (Heinz Hoenig), de

Scanned with CamScanner

origine germană, care avea nevoie de un alt lucrător în locul celui care plecase şi pe care îl chema tot Hans. Hans cel nou se confruntă cu o realitate insolită, fiindcă Hans cel vechi se află pe toate buzele. El este prezent prin absenţă. În spaţiul unde locuieşte noul Hans a locuit şi vechiul Hans, care, mai mult, are încă lucrurile aici, chiar şi bani într-un sertar. Şi prezenţa lui planează în aer, la fiecare intrare în casă, lui Hans cel nou i se pare că e cineva acolo. E o atmosferă fantomatică, un clarobscur plin de mister. Mai mult, un localnic ciudat, Miquelet (Rafael Ramis), îl tot caută, fiindcă era prietenul său cel mai bun. La fel, Catalina (Margalida Grimalt), cârciumăreasa, care a fost iubita lui. Cei doi nu-l pot suporta pe Hans cel nou, care a intrat în viaţa lor, furându-le tot ce aveau ei mai preţios. Ciudat este că şi Hans cel nou se îndrăgosteşte de Catalina, aşa cum îi spune proaspetei sale amante, Nina (Aina de Cos), de la aceeaşi cârciumă unde lucra şi Catalina. Numai patronul, Tanca, îi spune să-i arunce hainele, că s-a terminat cu Hans cel vechi, nu mai vine, a plecat definitiv. Că este aşa, o constată chiar Hans cel nou când, într-o zi, vede că apa la chiuvetă e de culoare roşie, iar când priveşte în puţ să vadă ce s-a întâmplat, vede chipul unui om înecat. Era Hans cel vechi. Cu nişte saci de nisip, Hans cel nou astupă fundul puţului şi începe să intre în pielea lui Hans cel vechi. Îi imită scrisul, scrie scrisori cu scrisul lui, îşi lasă barbă cum avea şi răposatul, ajungând în final să pronunţe o frază imposibilă în spaniolă, pe care numai Hans cel vechi o rostise perfect, aşa cum aflăm de la Miquelet. Această dedublare a personajului se explică poate printr-un sentiment de vinovăţie pe care îl resimte Hans cel nou, de parcă el ar fi vinovat de dispariţia lui Hans cel vechi. El nu a luat aminte nici la dedublarea lui Tanca, un nume de localnic, pe care patronul german şi l-a luat după ce, zice el, i-a cumpărat casa şi că acesta ar fi obiceiul, cel care cumpără o proprietate, ia şi numele vechiului proprietar! Ceea ce e o aberaţie.

Paradoxal este deci faptul că eroul filmului, Hans, se simte acuzat de ceva ce nu a făcut, ca în **Procesul** lui Kafka. De altfel, se poate spune că spaţiul ploios şi misterios în care se desfăşoară această stranie poveste este kafkian. Ba chiar expresionist, ca în **Nosferatu** lui Herzog. Interesant că Hans cel nou alege soluţia neverosimilă, aproape absurdă, aceea de a dispărea el şi de a-l reînvia pe Hans cel vechi, pe care toţi îl iubeau, îl simpatizau, îl considerau prezent. Marea confruntare cu el însuşi se traduce prin ideea de a scăpa de spectre, de spectrul lui Hans cel vechi. Hans cel nou reuşeşte să intre în pielea celui dispărut, iar

Scanned with CamScanner

această transformare este monstruoasă. Filmul, al cărui scenariu este scris de regizor şi de actorul principal, care o fi trăit probabil o experienţă asemănătoare, este o meditaţie asupra dedublării şi încearcă să ne demonstreze ce înseamnă schimbarea de identitate. Proiecţia este în zona imposibilului, a egocentrismului monstruos, ale cărui consecinţe sunt greu de calculat şi chiar de prevăzut.

*

Acest eveniment de soi al artei filmului s-a încheiat cu două melodrame cu totul speciale, una dezvoltată pe un subiect tragic, cealaltă pe o dramă. Filmul **Para que no me olvides/ Ca să nu mă uiţi** (2005), în regia Patriciei Ferreira, care semnează şi scenariul, prezintă tragedia absolută: moartea fiului înaintea mamei, adică tema **Mioriţei**. Am scris un studiu pe această temă, fiindcă nu există nimic mai tragic decât să moară copiii înaintea părinţilor. Aici subiectul este şi mai apăsat, fiindcă David (Roger Coma), un tânăr student la arhitectură, superdotat, care moare într-un accident rutier, trăieşte şi o mare iubire cu Clara (Marta Etura), o casieră la un supermarket. Deci şi mama, Irene (Emma Vilarasau), şi iubita pierd tot ce aveau mai de preţ pe lume. Tema filmului este supravieţuirea, cum poţi să mai trăieşti după o asemenea pierdere? Un răspuns ar fi cel dat de Mateo (Fernando Fernan Gomez), bunicul lui David, care în timpul Războiului Civil şi-a pierdut casa şi toată familia. El a supravieţuit vorbind continuu cu cei morţi, ca şi cum ar fi în viaţă. Pentru cei din afară, el pare un fel de nebun, care vorbeşte cu sine sau cu spectrele din el. Idee la care a adăugat şi scrisul, adică a scris în mai multe caiete tot ce-şi amintea despre cei pierduţi, cu credinţa că vor rămâne în acele pagini, de care cineva va avea nevoie, aşa cum face în final, când îi oferă un caiet Clarei, ca să-l cunoască mai bine pe David. În jurul acestuia planează un mister, fiindcă nimeni nu înţelege ce e cu casa pe care o descoperise David şi pentru care întocmise acte să fie exceptată de la demolări. Această casă de patrimoniu era de fapt casa unde locuiseră bunicii şi strămoşii lui, inclusiv Mateo. Pe de alt parte, Irene, mama lui David, încearcă să treacă peste marea ei durere, să şi-o amelioreze, împrietenindu-se cu Clara, cu care se purtase foarte rece, ocolind-o, atunci când a aflat că David vrea să plece de acasă şi să se mute la ea. Împreună, mama şi ipotetica noră, vor descoperi misterul casei pe care încercase David să o salveze. Acolo era şi măslinul scorburos din amintirile lui Mateo. Deci şi ele se comportă ca şi cum David ar trăi. Irene este regizoare

Scanned with CamScanner

la un club de orbi, cu care montează un spectacol, fapt care nu-i alină durerea, aşa cum şi Clara nu-l poate uita pe David, vocea lui, locurile pe unde au umblat, deşi de ea este îndrăgostită unul dintre gestionarii de la supermarket. Nici o altă dragoste, nici o altă durere nu pot înlocui pierderea propriului copil sau a unei mari iubiri.

*

Dar filmul vedetă al Zilelor Filmului Hispanic a fost considerat **La Soledad/ Singurătatea** (2008), câştigător a trei premii Goya, pentru cel mai bun film, cea mai bună regie (Jaime Rosales), cel mai bun rol de debut (José Luis Torrijo). Subiectul este foarte stufos. Adela (Sonia Almarcha), o tânără divorţată şi cu un copil de un an, părăseşte satul natal şi se mută la Madrid, unde se angajează ca însoţitoare de zbor la o companie de avioane. Ea locuieşte într-un apartament comun, împreună cu doi tineri simpatici, Carlos (Lluis Villanueva) şi Ines (Miriam Correa). Se înţeleg foarte bine, împărţind mâncarea şi gândurile în timpul lor liber. Acum apare în scenă Antonia (Petra Martinez), mama lui Ines, proprietara unui magazin de cartier, care duce o viaţă aşezată alături de iubitul ei, Manolo (Jesus Cracio), şi de cele trei fiice ale sale, Ines, Nieves (Nuria Mencia) şi Helena (Maria Bazan). Când una dintre fete, bolnavă de cancer, se operează, mama stă în acelaşi salon de spital s-o îngrijească. Fata ei se vindecă, dar într-o zi, când se află sigură în casa ei, Antonia are un atac de cord şi moare. În acelaşi timp, un atentat terorist o surprinde pe Adela într-un autobuz. O vedem mai apoi pe o bancă, cu un braţ în ghips şi fără copil. Cam acesta ar fi subiectul în mare, la care trebuie să adăugăm apariţiile lui Pedro, un tată şi soţ frustrat, jucat de actorul încununat cu premiul de debut.

Dar originalitatea acestui film nu constă în romanul pe care ni-l povesteşte, nici în singurătatea extrem de dramatică a personajelor, în primul rând a Adelei, ci în modalitatea de expresie. E singurul film experimental din această selecţie a ZFH. Pentru a prezenta meandrele acestui subiect, regizorul a apelat la soluţia împărţirii ecranului în două cadre filmate din unghiuri diferite. În loc să mişte camera, a realizat două filmări, văzând acelaşi spaţiu din faţă şi din spate, fragmente pe care le-a alăturat, iar noi nu vedem decât un spaţiu dublu, prin care un personaj se mişcă în mod ciudat, ca şi cum unei monede îi vezi în acelaşi timp faţa şi reversul. Uneori personajul iese dintr-un cadru, spre dreapta, să spunem, şi-l vedem intrând prin celălalt cadru, din stânga.

Scanned with CamScanner

Sunt tăieturi nefireşti realizate ca sărituri de ax în mod voit. Dar cel mai mult, regizorul mizează pe nemişcare, pe cadre statice, fixe, ca şi pe multă linişte. La fel, modalitatea de filmare câmp-contracâmp este redată în acelaşi cadru, ceea ce face ca un personaj să vorbească spre spectatori, iar celălalt să-l privească din profil. Tot timpul se mizează pe acest substitut optic, pentru a crea iluzia unui spaţiu labirintic. Regizorul a crezut că în acest fel se apropie şi tehnic de complicaţiile subiectului, deşi scenariul este scris chiar de el. Se folosesc deci unghiuri cât mai inedite de filmare, iar cadrele sunt montate în paralel, ca şi cum ar fi o proiecţie simultană pe mai multe ecrane. Acest experiment însă, foarte sofisticat, nu face decât să îngreuneze mişcarea narativă, dat fiind că se produce un efect invers: un subiect şi un mesaj sunt puse în slujba unei tehnici, pe când, în mod normal, tehnica este cea care slujeşte un subiect şi o idee. Dar acest film, cum am spus, nu e normal. **La soledad** poate fi interpretat şi ca o replică discutabilă la **Dogma** lui Lars von Trier.

Liniştea, înainte şi după Bach

Ca în fiecare an, Institutul Cervantes organizează la cinema „Studio" Zilele Filmului de Limbă Spaniolă. Fiind plecat din ţară, nu am putut vedea decât o parte dintre filmele selecţiei. Din fericire, unele filme s-au reluat şi cred că le-am văzut pe cele mai bune. În primul rând, **Die Stille vor Bach/ Liniştea înainte de Bach** (2007), filmul decanului de vârstă al regizorilor spanioli, Pere Portabella (n. 1929), o coproducţie Spania-Germania, un film uluitor, un alt fel de a spune o poveste biografică. La noi, în contextul producţiei actuale, un astfel de eseu cinematografic pare ca de pe altă planetă. Dovadă că filmul a fost proiectat cu titlul „Liniştea după Bach", traducere care apare şi la sfârşitul proiecţiei, ceea ce e incorect, fiindcă germanul „vor" înseamnă *înainte* (în versiunea engleză *before*), iar ideea din film este chiar aceasta: „Oare cum era liniştea înainte de Bach?", se întreabă un personaj, fiindcă după Bach liniştea e divină, e aşa cum zice şi românul Cioran, citat de un arhivar: „Muzica lui Bach e singura dovadă că existenţa umană nu este chiar un eşec. Iar după ce asculţi Bach, Liszt ţi se pare insuportabil".

Evident, filmul cere o percepţie sau iniţiere specială întrucât are personaje abstracte, simbolice, precum liniştea şi muzica emanată de un instrument mecanic, o maşinărie ciudată numită „Aeolian", care cântă

Scanned with CamScanner

singură muzică de Bach, în timp ce merge printr-o sală goală din clădirea şcolii bisericii Sf. Thomas din Leipzig, unde Bach a fost chemat să ocupe postul de cantor al şcolii acestei biserici. Aici se petrece în mare parte acţiunea filmului. Dar nu e bine spus „acţiunea", fiindcă filmul nu are nici o acţiune, nici un story, nici o epică, dimpotrivă, e o capcană. E un pseudodocumentar despre locul mai sus numit. Informaţiile despre marele muzician sunt răzleţe, ca şi personajele care se perindă din anii când Johan Sebastian Bach (1685-1750) s-a mutat cu familia la Leipzig (1723), unde a şi murit, şi până în zilele noastre. Nu ni se spune nimic despre proverbiala sa credinţă, despre gândirea lui elevată sau despre uluitoarea viaţă conjugală: a avut cu prima soţie 7 copii, iar cu a doua, 13, supravieţuind doar opt, toţi fiind dotaţi muzical. Un joc de-a timpul, o trecere din spaţiul unui timp, în alt spaţiu şi timp. De fapt, e un film nonaristotelic, fiindcă nu există nici o unitate de loc şi timp sau acţiune. Şi totul apare ca o ilustrare cât mai şocantă a muzicii lui Bach, precum un grup de violoncelişti care cântă într-un tren de metrou sau mai mulţi pianişti într-o sală cu piane. Şi cât de fantastic e post-genericul: imaginea unor partituri care se derulează lent din dreapta spre stânga ecranului, în timp ce auzim corul din **Matheus Passion**. Poate că pe cinefili îi intrigă un astfel de film, dar pe melomani ar trebui să-i înalţe ca atunci când ar asculta în Biserica Neagră, să spunem, un concert la orgă din muzică de Bach.

Aşadar, **Liniştea înainte de Bach** e un test pentru spectatori. Partea epică e sporadică. Bach însuşi, ca personaj, nu apare decât la un moment dat, pe la mijlocul filmului, când vedem un bărbat cu perucă cântând la orga de la Catedrala Sf. Thomas. Fiindcă până aici personajele principale sunt liniştea şi muzica lui Bach. Apoi avem povestea a doi şoferi, foarte docţi, care ne uimesc mai ales atunci când unul cântă Bach la muzicuţă, iar altul la oboi. Iar ei sunt şoferi pe un Tir de transportat piane. Pe care le selectează dintr-un depozit un mare specialist, a cărui fată e violoncelistă şi cântă partituri compuse de ultimii doi fii ai lui Bach, Johan Christian şi Carl Philipp Emanuel, acesta fiind jucat de un copil, pe care îl vedem şi într-o scenă din zilele noastre. Acest tip de asociere a unui decor din timpul lui Bach cu unul actual e des folosit, devine firesc. Ca şi translaţia cu corul bisericii, formidabil racord atemporal. Nu era nevoie de astfel de distanţări, dar regizorul a vrut să sublinieze, prin acest puzzle temporal, că Bach şi-a depăşit cu mult epoca, e viu, e printre noi. Şi totul e rezolvat prin cadre fixe, lungi, montate imprevizibil. Mai aflăm că, peste

Scanned with CamScanner

zeci de ani, un alt copil minune al muzicii, Felix Mendelssohn, avea un măcelar care îi trimitea carnea împachetată în partituri din **Matheus Passion**. Toate aceste pasaje şi altele, cum ar fi cel memorabil al portarului şcolii, sunt povestite după o structură aleatorie. De fapt, Portabella face acest film în spiritul profund al şcolii germane, continuând lecţia lui Richter şi Ruttmann, care combinau arta plastică şi muzica, făcând filme după Hindemith, bunăoară. Richter este fondatorul „simfoniei vizuale". Nu e greşit dacă vedem în **Die Stille vor Bach** o simfonie vizuală, un film abstract, de fapt, sau intelectual, pe ideea lui Bach însuşi, care spunea că muzica trebuie să se adreseze şi raţiunii. Este unul dintre puţinele filme din lume care cred că i-ar fi plăcut şi lui Borges. Fiindcă sparge naraţiunea. Poveştile cu personaje, cu întâmplări, sunt ca feţele unui cristal văzute alandala, fără nici o ordine, dar cristalul rămâne orbitor. Colosal este faptul că vedem scene gratuite, cum ar fi duşul pe care îl face frumoasa violoncelistă, ori tocmai aici constă originalitatea acestui film, în gratuitatea lui. Care este esenţa artei.

Bineînţeles, viaţa şi opera lui Bach sunt poate cele mai complexe şi bogate fapte divine de pe pământ. Nimeni nu s-a încumetat să le atace. Numai smerenia sa absolută ar merita un serial întreg. Dar cred că Portabella, din tot acest univers bachian fără sfârşit, a reţinut un lucru esenţial: invenţia primei claviaturi cu ciocănele, Hammerklavier (1701), prevăzut cu dispozitiv de oprire a vibraţiei coardelor (*Dämpfer*, *étouffeur*), instrument perfecţionat de Bach, cunoscut pentru virtuozitatea execuţiilor sale. Mai mult, Bach a încercat să construiască aşa-numita *viola pomposa*, de dimensiuni mai mari decât *viola da gamba* şi a propus construirea unui *Lautencymbal* cu corzi de metal şi maţ, pentru efecte timbrale speciale. Aşadar, Portabella a pornit de la o minune numită Hammerklavier, ca în povestirile fantastice ale lui Hoffmann, făcând din el personaj principal. Căderea acestei maşinării în ocean e o imagine antologică, asemenea acelui Iisus al lui Fellini din începutul filmului **La Dolce vita**. Dar care ne aduce aminte şi de cuvintele lui Beethoven, care îl compara pe Bach cu un ocean. Un alt film, ar merita să fie dedicat numai episodului de la sfârşitul vieţii lui Bach, când el a încercat să-şi tipărească lucrările, luând personal parte la pregătirea plăcilor de zinc, fapt care a dus la orbirea sa. O scurtă perioadă de revenire a vederii, de 10 zile, a precedat moartea sa din anul 1750. Opera lui Bach este atât de bogată încât nici azi partiturile sale nu sunt toate numerotate. Cu atât mai mare e mirarea când ştim ce a spus un

Scanned with CamScanner

geniu ca George Enescu: „Dacă s-ar pierde partiturile lui Bach, aş putea să le recompun din memorie".

Un „Ghepardul" spaniol

Din selecţia Zilelor Filmului de Limbă Spaniolă, un alt film de reţinut este **El abuelo/ Bunicul** (1998), încununat cu premiul Goya pentru cel mai bun film (regizor Jose Luis Garci), pentru cel mai bun actor (Fernando Fernan Gomez), pentru cel mai bun scenariu (José Luis Garci, Horacio Valcarcel), filmul fiind o ecranizare a romanului omonim al lui Benito Perez Galdos. Don Rodrigo, conte de Albrit, se întoarce din America, aproape orb şi falit, la castelul său din Jerusa. După moartea bizară a singurului său fiu, el află că una dintre cele două nepoate, Dolly şi Nelly, e ilegitimă, nu poartă sângele nobil al familiei. Obţine până la urmă mărturisirea norei lui, Lucreţia (Cayetana Guillen Cuervo), că una din fete, Dolly (Cristina Cruz Mínguez), e făcută cu un amant al ei, un pictor, care a murit şi el. Ea a mai avut un amant, un politician, prin care a obţinut anumite avantaje pentru locuitorii din Jerusa. Însă guvernul s-a schimbat şi ministrul ei s-a evaporat. În aceste condiţii, Lucreţia vrea să scape de Don Rodrigo şi să-l închidă la mănăstirea din apropiere. Şi celelalte notabilităţi din localitate, primarul, preotul, alţi învârtiţi, vor să scape de el, fiindcă Don Rodrigo îi acuză de tâlhării, hoţii şi alte fapte urâte, care au dus la pierderea celui mai de preţ lucrul al spaniolilor, onoarea. Nu mai există onoare de familie. Celebra *La honra* spaniolă, care este şi subiectul pieselor lui Garcia Lorca, în special **Casa Bernardei Alba**, este ameninţată cu dispariţia. Dar Don Rodrigo încă ştie să se apere şi, asemenea unui leu încolţit, va dejuca planurile complotiştilor. Dar regulile aristocraţiei sunt tot mai încălcate şi umilite de servitori. Noua lume care se naşte, a servitorimii la putere, o determină pe Lucreţia să-şi ia fetele şi le ducă la Madrid, dar una dintre ele, exact cea nelegitimă, Dolly, renunţă şi vine să stea cu bunicul ei, să aibă grijă de Don Rodrigo. Poate că un alt sentiment, egal cu onoarea, apare acum în viaţa lui Don Rodrigo. Filmul are o anumită substanţă socială prin conflictul dintre două lumi, care ne aminteşte izbitor de **Ghepardul** lui Lampedusa, ecranizat de Visconti, conflictul dintre lumea lui Don Rodrigo, care apune, şi lumea şacalilor, care vin şi impun o altă societate, fără morală. Filmul e lipsit de barochismul viscontian, nu are amploarea unui „amurg al zeilor", e mai sărac, dar aduce în locul ideii de onoare, prietenia, prietenia neaşteptată a lui Don Rodrigo cu un anume Pio

Scanned with CamScanner

Coronado (Rafael Alonso), fapt care transformă moartea în viaţă. Don Rodrigo se angajase să-l împingă pe Coronado în mare de pe stâncile primejdioase ale locului, fiindcă el nu avea curaj să se sinucidă. Don Rodrigo e hotărât totodată să-şi pună şi el capăt zilelor, aruncându-se după Coronado. Până la urmă, în ultima scenă, tentativa finală, apariţia lui Dolly îi va determina pe cei doi bătrâni să-şi păstreze viaţa, fiindcă acum au o misiune mult mai grea, aceea de a avea grijă şi a o creşte pe Dolly.

Trebuie să precizăm că romanul lui Lampedusa (1896-1957) a apărut în 1958, deci postum, având un enorm succes, mai ales după ecranizarea faimoasă a lui Visconti, din 1963. Dar cum Giuseppe Tomasi, prinţ de Lampedusa, era un om cultivat şi bine informat, e posibil ca modelul lui Don Fabrizio să fie Don Rodrigo. Oricum, faimoasă e replica sa care priveşte schimbarea, când nepotul său, Tancredi, îi cere să se adapteze la noile reguli impuse de Risorgimento: „Bisogna cambiare tutto per non cambiare nulla/ Trebuie să schimbăm totul pentru ca nimic să nu se schimbe". Parcă ar fi unul dintre principiile Dogmei lui Lars von Trier, care spune: „Fă ceva fără să faci nimic". Oricum, aici găsim ideea prin care Don Fabrizio vedea salvarea aristocraţiei. Similitudinile însă cu Don Rodrigo sunt multe şi evidente. Rechizitoriul pe care acesta îl face el societăţii spaniole, este identic cu acela în care şi Don Fabrizio pomeneşte de apusul gheparzilor şi de venirea la putere a şacalilor, evoluţie pe care o vedem continuată şi azi în Europa, sub diferite forme naţionale. Nu ştim însă precis dacă Lampedusa a vizat romanul lui Benito Pérez Galdós (1843-1920), fiindcă el a fost un „om al tainelor", misterul care pluteşte asupra scriitorului sicilian perpetuându-se şi azi, la peste 50 de ani de la moartea sa. E posibil să fie şi o coincidenţă, dat fiind că ambii scriitori vizează aceeaşi epocă şi cam aceleaşi schimbări. Din păcate, ecranizarea lui Jose Luis Garci nu merge în profunzimea analizei evenimentelor sociale, se opreşte mai mult la atmosferă şi anecdotică. Analiza epocii se limitează doar la povestea de mai sus, redusă la drama a lui Don Rodrigo, deşi, mai degrabă, este povestea norei lui, Lucreţia. Romanul **El Abuelo** este o excepţie în scrierile lui Benito Pérez Galdós, care e considerat Balzac al Spaniei, reprezentantul romanului realist spaniol din secolul al XIX-lea. Capodopera sa este seria de 46 de romane istorice, grupate sub titlul **Episodios nacionales**.

Scanned with CamScanner

Supraviețuitorii

Un paradis infernal este și povestea din **Intacto/ Intact** (2001), debutul regizorului spaniol Juan Carlos Fresnadillo, care semnează și scenariul, film pentru care va obține un premiu Goya, ca și un alt debutant, actorul Leonardo Sbaraglia, ce joacă rolul lui Tomas, un tânăr care a supraviețuit unui accident de avion. Mai avem un supraviețuitor, Federico (Eusebio Poncela), care a supraviețuit unui cutremur. El are puterea de a le schimba soarta celor din jurul său, fiind considerat ca având „darul". Dar cu timpul își pierde acest „dar" și peste 7 ani află că există un supraviețuitor al unui accident aviatic în care și-au pierdut viața 276 de oameni. E vorba de Tomas. Îl caută la spital și îl scoate de acolo, fiindcă vede în el instrumentul răzbunării, pentru a se întoarce la locul pierzaniei, un Casino în deșert, în subsolul căruia trăiește cel ce-și zice Zeul Hazardului (Max Von Sydow). Federico vrea să-l înfrunte cu ajutorul lui Tomas. Dar până la el, trebuie să treacă niște probe de noroc, o adevărată vânătoare de oameni, cu tot felul de capcane, un adevărat iad al morții și supraviețuirii. Federico și Tomas scapă din mai multe încercări, totul ar merge bine dacă nu ar apare o polițistă (Monica Lopez), obsedată de moartea familiei ei într-un accident de mașină, care îi urmărește pe Tomas și Federico, încercând să afle ce se ascunde în spatele acestei rețele de jocuri clandestine, în care moartea și soarta se confundă. De fapt, regizorul Juan Carlos Fresnadillo a mizat pe supranatural, apelând la cazuri extreme de supraviețuitori, pe care îi consideră norocoși, însemnați cu „dar": un supraviețuitor de cutremur, supraviețuitorul unui accident aviatic, supraviețuitoarea unui grav accident de mașină, dar și un supraviețuitor de Holocaust, căci Zeul Hazardului este numit și „Evreul", fiind un evreu care a supraviețuit Holocaustului, de unde a învățat jocul eliminării prin risc total: un pistol cu cinci gloanțe, dintre care unul lipsește. Cel care intră în joc, trage în el, dacă evreul nu e împușcat, atunci pistolul ajunge în mâna lui și își încearcă și el norocul. Până acum, norocul a fost numai de partea lui. Iar cei care joacă sunt vânați de un grup mafiot, miza fiind sufletele pe care le joacă. Și unde se puteau confrunta cei patru norocoși dacă nu la un Casino, la un joc de ruletă rusească, suprema nebunie de supraviețuire?

Din păcate, lucrurile nu sunt atât de clare precum le-am redat eu, totul e foarte confuz, greoi povestit, evident, cu scopul precis de a face un spectacol

Scanned with CamScanner

de succes comercial. Dar de la **Vânătorul de cerbi** la **Supraviețuitorul** lui Nicolaescu, s-au tot făcut filme pe această temă a ruletei și a supraviețuirii, unele foarte bune, deși și cazul evreului, și al lui Tomas, o minune care se petrece o dată la sute de milioane de accidente, sunt cazuri extreme. Au mai fost filme cu vânătoarea de oameni, precum **Hard Target** (1993), care îl are protagonist pe Van Damme, dar aici, în **Intacto**, se vrea a fi o poveste extrem de sofisticată, în care deliberat firele se încurcă, ca în final polițista să descopere cuibul jucătorilor periculoși: îl va ucide pe Zeul Hazardului, dar este și ea ucisă. La fel și Federico. E un măcel general. Numai norocosul „Intacto" (Tomas) va scăpa și de data aceasta! Totul este o invenție în care se amestecă holocaustul, ruleta rusească, poliția, mafia, luptele cu tauri, jocurile de Casino, peisaje neobișnuite, într-un amestec sui-generis, care i-a adus filmului și un premiu pentru cel mai bun montaj.

O caricatură a lui Don Quijote

Experimentul este marca filmelor din selecția Zilelor Filmului de Limbă Spaniolă. Dar dacă în **Liniștea înainte de Bach**, de departe cel mai original film al selecției, experimentul e total, fiindcă e un film nonaristotelic, adică nu are unitate de loc și timp, nici de acțiune, dimpotrivă, în filmul **En la ciudad de Sylvia/ În orașul Silviei** (2007), experimentul este pur aristotelic, adică subiectul are unitate de loc și acțiune. De altfel, e impropriu să numim acțiune, inacțiunea, fiindcă în acest film nu se întâmplă nimic, aflăm doar din sinopsis că ar fi vorba despre o aventură sui-generis: „Un bărbat se întoarce la Strasbourg, acolo unde s-a îndrăgostit nebunește în urmă cu patru ani, ca să-și caute iubita și să recâștige acel moment magic. E vară. Tânărul străin rătăcește pe străzi surprinzând și desenând gesturi și expresii prinse la întâmplare, în căutarea unei femei". Evident, din film nu aflăm nimic despre acel „în urmă cu patru ani", nici nu vedem că tânărul „rătăcește pe străzi" pentru a desena! Fiindcă locul de unde el trăiește această căutare (sau vânătoare sui-generis) este un bar al institutului de artă dramatică, un loc fix deci, unde se adună numai fete una și una, de o frumusețe și expresivitate rară. Filmul, o coproducție Spania-Franța, scris și regizat de Jose Luis Guerin, care a obținut premiul ACE pentru cel mai bun regizor, pare ca o obsesie sexuală, regăsirea iubitei fiind un pretext ca tânărul cu față de filfizon să ia în vizor toate frumusețile locului. Firesc era ca să-și găsească un naș pentru toată

Scanned with CamScanner

această îndrăzneală, dar nu, toate fetele sunt obiectul studiului său vizual. La un moment dat, o confundă pe Sylvia cu o altă fată, pe care o urmăreşte până în pânzele albe, fata făcând toate ocolurile posibile ca să scape de urmăritor. Această întâmplare e singura acţiune din film. În rest, preponderentă este nemişcarea şi plastica feminină. E un film experimental, avangardist, pe alocuri suprarealist. Evident, experimentul e şi un pretext s-o vedem pe noua stea a filmului spaniol, Pilar Lopez de Ayala, care joacă rolul fetei urmărite, hărţuite, care până la urmă se descurcă fără proptele. Nefericitul îndrăgostit este jucat de Xavier Lafitte, care e mai bun ca desenator, dacă desenele din „caietul aşteptării" sunt făcute de el. Oricum, dacă vrem să forţăm asocierile de idei, eroul acestui film pare un fel de Don Quijote în căutarea Dulcineei sale.

Vehiculul iubirii

Tot un film experimental poate fi considerat şi **La Bicicleta/ Bicicleta** (2006), în regia lui Sigfrid Monleon, după un scenariu scris de regizor împreună cu Martin Roman. Filmul este ca un puzzle pe tema bicicletei şi a bicicliştilor, care în final vor face o grevă să protesteze împotriva calvarului de pe străzi, a maşinilor şi a tot ce funcţionează pe bază de petrol, pledând, în schimb, pentru avantajele bicicletei, care nu poluează aerul, nu te inervează când pedalezi etc. Dar filmul mai face şi demonstraţia supremă că bicicleta este vehicolul care mijloceşte cel mai bine întâlnirile de dragoste. Bicicleta ca vehicul al iubirii! Şi demonstraţia se face pe cazul a trei cupluri, copiii Ramon (Jose Miguel Sanchez) şi Chica (Patricia Martinez), tinerii Julia (Barbara Lennie) şi Santi (Javier Pereira), bătrânii Aurora (Pilar Bardem) şi Mario (Sancho Garcia).

Povestirile se întretaie, personajele se leagă între ele, de pildă, prin Julia o cunoaştem pe Aurora şi prin Ramon, un băiat de 12 ani, pe Mario, fost ciclist amator, care îi dăruieşte lui Ramon bicicleta strălucitoare pe care tocmai a asamblat-o din piese luate de la alte biciclete, de diferite modele! Toţi care au legătură cu o bicicletă sunt oameni buni, generoşi, iubitori. Evident, cei fără bicicletă sunt răii, cei cu maşini şi alte unelte ale diavolului! Şi cât de ranchiunos este soţul Aurorei, fiindcă urăşte bicicleta cu care nevastă-sa tot pleacă de acasă, să întâlnească cu Mario, fostul ei soţ, cu care are şi o fată, şi cât de bun devine în momentul când îi repară ei bicicleta! Totul intră în sfera naivităţilor vieţii. Dar acestor întâmplări

Scanned with CamScanner

frumoase, uneori edulcorate, ca îmbrățișările și sărutările dintre bătrâni, li se adaugă și părțile urâte mijlocite de bicicletă, cum ar fi transportul de droguri, dar și furtul. De fapt, în final lui Ramon îi este furată bicicleta de către un alt copil. Aici se face un racord cu filmul lui Vittorio de Sica, **Hoți de biciclete**. E un racord inevitabil, marcat de momentul când Julia este invitată de unul dintre băieții care o curtau într-o sală de cinema, unde i se proiectează chiar filmul **Hoți de biciclete**. Iar băiatul îi spune că l-a văzut de multe ori, că e filmul lui preferat. Așa cum îi va spune și prietenul ei. Toți bicicliștii au văzut acest film, iar dacă nu l-au văzut, ar trebui să-l vadă, așa cum ar trebui să-l vadă și hoții de biciclete, mai ales ei, pentru a vedea ce dramă pot produce dacă unui șomer îi furi bicicleta! Dar hoții de biciclete ar trebui să vadă acum și acest film, al lui Sigfrid Monleon, **La bicicleta**, care este un poem în imagini dedicat acestui mijloc de transport, poate cel mai nepretențios și fragil, apropiat de natura umană. Din acest film mai aflăm că Leonardo da Vinci este și inventatorul bicicletei, nici nu se putea altfel, cine altul dacă nu un pictor și un poet, un creator de zboruri sufletești!?

Fețele melodramei

Genul care definește cel mai profund cinematografia de limbă spaniolă este melodrama. Și Zilele Filmului de Limbă Spaniolă nu puteau s-o ocolească. De departe cea mai bună din câte există este **Camino**, film reluat, pe care l-am văzut și comentat la ediția precedentă a festivalului. Aproape de el poate fi așezat **En la ciudad sin limites/ În orașul fără limite** (2002), coproducție spaniolo-argentiniană, în regia lui Antonio Hernandez, după un scenariu (încununat cu un premiu Goya) scris împreună cu Enrique Braso și avându-i protagoniști pe doi dintre actorii cu care ne-am mai întâlnit în filmele anterioare, Fernando Fernan Gomez (**Bunicul**) și Leonardo Sbaraglia (**Intact**). Ca și Camino, fetița atinsă de cancer, și eroul acestui film, bătrânul Max, e atins de o tumoare la creier. Ambele filme se petrec într-un spital. Dar în timp ce Camino își trăiește înălțător ultimele clipe de viață, dragostea pentru Christos făcând ca moartea să pară ceva cu totul secundar, aici, dimpotrivă, ultimele zile din viața lui Max sunt un calvar, fiindcă îl apasă o vină misterioasă, fiind vorba despre trădare, de unde voința de a-și răscumpăra greșelile făcute în urmă cu 40 de ani, când el crede că și-a trădat prietenul, pe Rancel, care a ajuns în închisoare și a murit. Filmul are o structură de film polițist, în care detectiv este Victor, unul dintre fiii

Scanned with CamScanner

bătrânului. Acțiunea se petrece într-un spital din Paris, unde a dorit Max să fie internat. La căpătâiul lui s-a reunit întreaga familie, cei trei băieți, cu soțiile și copiii lor. La unul dintre fii, Luis (Roberto Alvarez), vine chiar și amanta, Beatriz (Monica Estarreado), ieșind un scandal în toată regula între ea și Pilar (Adriana Ozores), soția înșelată. Fragment de comedie în stil spaniol. Protagonist este însă Victor, pe rol de detectiv. Într-o zi, el își surprinde tatăl aruncându-și pastilele și îmbrăcându-se pe ascuns, în încercarea de a fugi din spital. Mișcat de singurătatea bătrânului, Victor îi câștigă încrederea și se transformă în complicele său. Adică îl va ajuta să evadeze din spital și îl va urma la casa în care nu mai trăiește nimeni, o casă conspirativă, de pe vremea când Max și Rancel (Alfredo Alcon) activau ca membri ai Partidului Comunist. Evident, Max nu găsește pe nimeni și e șocat că nu recunoaște nici alte locuri. Aici el descoperă că „orașul nu are limite". E o temă a filmului spaniol. Și în **La Bicicleta** se vorbește despre „orașul fără limite, care se schimbă mai repede decât oamenii". Max nu s-a detașat de vechea istorie și o trăiește ca în urmă cu 40 de ani. Victor află de la mama sa, Marie (Geraldine Chaplin), că Rancel a murit în închisoare. Dar Victor va descoperi că mama lui l-a mințit și că Rancel trăiește, ba chiar se va întâlni cu el, de la care află că nu Max, ci Marie l-a trădat, fiindcă era geloasă și voia să-l îndepărteze de relația ei cu Max. Replica finală a lui Victor, care își acuză mama, este impardonabilă: „Mamă, du-te dracului!" Geraldine Chaplin a obținut pentru rolul din acest film premiul Goya pentru cea mai bună actriță. Filmul are de toate, ca o melodramă bună, trădări, minciuni, înșelări, încornorări, soțiile își înșeală soții, iar bărbații iubitele, precum Victor, care și el reia o legătură veche, cu Carmen (Ana Fernandez), soția fratelui său mai mare. În acest context, când viața este atât de efervescentă, moartea vine firesc, îl prinde pe Max pe o bancă din gară, unde l-a adus Victor să-și retrăiască și momentul când nu a ajuns la tren la timp, să-și salveze prietenul.

Victoria e altceva

Zilele Filmului de Limbă Spaniolă, ediția a 9-a, 2011, s-a deschis cu filmul spaniol **El baile de la victoria/ Dansul victoriei** (2009), în regia lui Fernando Trueba, tras după romanul lui Antonio Skarmeta.

Reflectată mai ales în filme, Europa, în special lumea spaniolă din Europa, este foarte diferită față de lumea spaniolă din America! De

Scanned with CamScanner

fapt, filmele americane sunt unitare, nu există o cinematografie a minorităților, ea face parte din aceeași producție hollywoodiană. Dovadă că și filmele inspirate din lumea spaniolă sunt vorbite în engleză, precum **Machete**, un film a cărui acțiune se petrece la granița mexicană.

Pe când în Europa, totul e altcum. E suficient să observăm cum tratează un american lumea spaniolă, și să ne gândim, de pildă, la **Vicky Cristina Barcelona** de Woody Allen. Așijderea, în **Midnight in Paris**, vedem o altă față a vieții pariziene! Sunt filme energizante, optimiste, în ultimul său film Allen propune chiar o soluție de a ne prelungi viața, prin întoarcerea în trecut, dovedindu-ne că trecutul nu e mort, e viu. Și, prin contrast, cât de fatalist este filmul **Melancholia**, al unui simbol european, Lars von Trier! E o viziune apocaliptică, sfârșitul, fără nici o speranță.

La fel, în **El baile de la victoria** speranța moare. Eroul, Angel (Abel Ayala), este înjunghiat mortal când își împlinise visul, când avea bani să-i facă iubitei lui, Victoria (Miranda Bodenhofer), un teatru în Argentina, ea fiind o excepțională balerină, dar cu speranțele năruite în Chile, în Santiago, unde se petrece acțiunea filmului. Când era copil, părinții i-au fost uciși sub ochii săi, iar acest fapt a amuțit-o, de atunci e mută.

De fapt, toate personajele sunt marginale și nefericite. *Vergara Grey (Ricardo Darin) este un faimos spărgător de seifuri, iar tânărul Ángel Santiago un mărunt hoț de cai. Ei sunt eliberați din pușcărie în urma unei amnistii generale, după căderea dictaturii. Dar în timp ce Vergara nu dorește decât să se întoarcă la familia sa și să-și schimbe viața. Angel visează să se răzbune pe șeful închisorii, care l-a umilit, și totodată să dea o mare lovitură, spărgând un seif secret, ce aparținea lui Pinochet. Ori acest lucru nu putea să-l facă fără Vergara. De aceea, se ține de el și îi tot explică planul.*

Între timp, Angel o cunoscuse pe Victoria, cu povestea ei tulburătoare, iar viețile celor doi foști pușcăriași par să se schimbe când Victoria are o tentativă de sinucidere. Vrea să moară. În același timp, șeful închisorii eliberează un pușcăriaș criminal cu condiția să-l ucidă pe Angel. Nici Vergara nu este mai puțin nefericit. Un fost partener de spargeri, Nico, i-a „păpat" toți banii, iar soția sa, Teresa (Adriana Gil), s-a încurcat cu un alt bărbat. Însuși copilul lor vrea să nu mai poarte numele unui spărgător de seifuri, fost pușcăriaș.

Povestea este sofisticată în stilul meloframelor sud-americane. Avem de toate, fiindcă romanul lui Antonio Skarmeta e foarte generos.

Scanned with CamScanner

În final, Vergara şi Angel dau lovitura, au bani, o salvează pe Victoria, Angel se duce şi joacă la cursele de cai, Vergara şi Victoria trec munţii pentru a ajunge în Argentina, urmând ca Angel să-i ajungă din urmă, dar Angel nu mai vine. Noi ştim de ce, văzusem mai înainte cum aici, la cursele de cai, fusese ucis. Dar de pe muntele evadării, Victoria vede un călăreţ venind şi atunci ea pronunţă cuvântul „Angel". Îi revine deci glasul. Dar oare este Angel călăreţul care vine?

Actorii aleşi joacă excelent, dar, normal, tot în stil european, cu o mare doză de artificial, fiindcă personajele sunt la limita incredibilului, nobile, oneste, foarte umane şi cu mari porniri sentimentale. Parcă fac parte din literatura hidalgo. Nu întâmplător, Angel umblă prin oraş, împreună cu iubita lui, călare pe un cal pur sânge, de curse, pe care îl închiriază de la un manej.

Evident, filmul este un fel de utopie a bunătăţii lumii interlope, mai ales în secvenţa comică a mostrei de balet a Victoriei, când Vergara, Angel, un şofer al lui Vergara, cât şi puşcăriaşul aflat pe urmele lui Angel, îi aduc Victoriei, la Teatrul Naţional unde are loc demonstraţia, o mini-orchestră, pe directoarea şi pe paznicul teatrului, dar mai ales un critic muzical faimos, care să scrie despre balerina pe care o vede. Acesta va fi dansul Victoriei, acesta e sensul din titlul filmului. Şi criticul va scrie că a văzut o mare balerină, care îmbină dansul cu poezia, dar şi nişte hoţi care au sechestrat-o!

O originală reconstituire a jazz-ului postbelic

O surpriză deosebită a Zilelor Filmului de Limbă Spaniolă este filmul de animaţie **Chico & Rita** (2010), în regia lui Fernando Trueba, Javier Mariscal, Antonio Errando, după un excelent scenariu semnat de Fernando Trueba şi Ignacio Martínez de Pisón. Să ne amintim că Trueba este şi autorul filmului **Dansul victoriei**, analizat anterior.

Senzaţional în **Chico şi Rita** este faptul că, prin mijloacele desenului animat, deci pe o cale foarte plăcută, se reconstituie o epocă, un moment important din istoria Cubei, respectiv a jazz-ului american. Vedem o Havana imperialistă, americanizată, cum devine o Havana comunistă.

Pornind de la o poveste de dragoste foarte pasională dintre un pianist de jazz, Chico, şi o cântăreaţă de club, Rita, frumoasă şi cu o voce extraordinară, care se visează star pe Broadway, filmul ne prezintă Havana

Scanned with CamScanner

anilor '40, apoi, după ce Rita este cumpărată de un magnat american, New York-ul epocii lui Dizzy Gillespie, fondatorul genului Latin jazz.

Atmosfera muzicii de jazz se împleteşte cu realitatea gangsterismului – şi este prezentat cazul lui Chano Pozo, un mare cântăreţ şi baterist cubanez, aflat în trupa lui Gillespie, care a fost ucis într-o afacere cu droguri.

Dizzy şi Pozo au creat împreună hit-uri, ca „Manteca", şi au impus stilul afro-cubanez. Pentru Chico, ei erau modelele visate şi, când îi descoperă, admiraţia lui e fără margini. Împreună cu Mario Bauzá, tot muzician cubanez, care a introdus Latin music în SUA, Giullespie şi Chano au dominat jazz-ul perioadei 1940-1950, până la moartea lui Pozo, ucis într-un bar din Harlem. Avea vârsta de 33 de ani. Altercaţia s-a produs în jurul calităţii unui pachet de marijuana, pe care o cumpărase de la un traficant. Pozo îi restituie marfa, îi ia banii înapoi, iar traficantul apare într-o zi în barul unde cânta Pozo şi-l împuşcă.

Este şi epoca discriminărilor, dovadă înscenarea de la Las Vegas, unde Rita şi Chico se regăsesc, dar îi surprinde razia pe care o face poliţia printre cântăreţii şi muzicienii de culoare. Lui Chico i se strecoară droguri în buzunarele de la haină şi astfel se găseşte un argument pentru a fi expulzat din SUA. Ajuns în Havana natală, după revoluţia lui Fidel Castro, el devine văcsuitor de ghete, dat fiind că nu mai avea voie să cânte în nici un restaurant, jazz-ul fiind considerat „muzică decadentă, imperialistă", cum îi spune patronul unui local care e nevoit să-l concedieze.

Toată această istorie reală se împleteşte cu destinele lui Chico şi Rita, viaţa îi tot apropie şi îi desparte, asemenea unor personaje de bolero. Finalul îl surprinde pe bătrânul Chico, care merge la Las Vegas s-o caute pe Rita, fiindcă acolo se despărţise de ea ultima oară. Găseşte casa, o bătrână îi deschide şi îi spune că de 47 de ani îl aşteaptă.

Grafica filmului aminteşte de maniera lui Walt Disney, iar Rita este un amestec dintre o fiinţă capricioasă, chiar crudă, un fel de Cruella de Vil din **101 Dalmatiens**, şi o păpuşă Barbie.

Sunt reconstituie cu fidelitate fabuloasele simboluri şi locuri ale New York-ului, cum ar fi Statuia Libertăţii, cartierul Manhattan, Holel Plaza, Central Park, Empire Building, Times Square, Broadway-ul musical, Radio City, unde concertează Rita, Carnegie Hall, unde a concertat trupa lui Gillespie, în general, străzile, reclamele, ziarele („Daily News"), barurile şi ambianţa newyorkeză a anilor '40.

Scanned with CamScanner

Şi, evident, banda sonor a filmului este dominată de muzică latino şi muzică de jazz, în primul rând de hit-urile acelei epoci.

Chico & Rita a obţinut Premiul Goya pentru cel mai bun film de animaţie şi Marele Premiu al festivalului de film de animaţie „Holland".

Drame istorice

În selecţia Zilelor Filmului de Limbă Spaniolă au fost şi drame politice. Aşa este **La buena nueva/ Vestea cea bună** (2008), realizat de Helena Taberna, al cărei scenariu e axat pe naşterea franchismului, după lovitura de stat din 1936. Şi care erau adversarii cei mai vânaţi de fasciştii lui Franco? Normal, comuniştii. Şi în satul unde se petrece acţiunea filmului sunt mulţi comunişti, e chiar un focar socialist. Şi comuniştii trebuie stârpiţi.

Evident, Helena Taberna îi priveşte cu simpatie pe comunişti şi-i înfierează pe fascişti, îi prezintă exact ca în filmele socialiste din estul Europei. Mai mult, ea focalizează tot acest fundal istoric în jurul unui preot tânăr, Miguel (Unax Ugalde), numit paroh chiar în acele momente de răscruce. Şi, normal, urmând învăţătura lui Christos, el îi va apăra pe cei slabi şi asupriţi, adică pe comunişti. Tânărul preot e foarte curajos, cu Biblia în mână şi în suflet înfruntă atât ierarhia militară, cât şi ierarhia bisericească, episcopul său, care îl numise paroh, fiind de partea fasciştilor. Michel îşi pune viaţa în pericol cu fiecare acţiune de apărare a celor vânaţi. Nu are de partea sa decât femeile din sat şi mai ales pe învăţătoarea Margari (Barbara Goenaga), căreia fasciştii iau asasinat soţul, medic, comunist şi el, când se pregătea să fugă în munţi. Parcă am mai văzut un asemenea film, parcă regizoarea spaniolă s-a inspirat din filmele noastre socialiste despre ilegalişti.

Fidelitatea lui Miguel faţă de doctrina creştină este atât de mare încât la sfârşit, sfidând sfaturile episcopului, care îl trimite cu altă misiune, el îşi abandonează sutana şi fuge cu Margari şi fetiţa ei, pentru a-şi rostui o nouă viaţă.

*

Tot cu substrat istoric, dar ridicându-se la psihologia victimei şi a călăului, este şi filmul **Los condenados/ Condamnaţii** (2009), în regia lui Isaki Lacuesta, după un scenariu scris tot de el în colaborare cu Isabel Campo. Filmul are un titlu foarte bun, care acoperă exact realitatea pe care o dezvăluie. Şi cine sunt condamnaţii? În primul rând un exilat argentinian,

Scanned with CamScanner

luptător de gherilă, Martin (Daniel Fanego), care se reîntoarce acasă, în Peru, după ce a trăit în Spania peste 30 de ani. El revine la prietenul său, Raul (Arturo Goetz), şi el un fost luptător de gherilă, cu care, împreună cu echipa lui de tineri arheologi, caută să descopere rămăşiţele unui fost camarad de-al lor, activist politic, Ezechil, care a dispărut în timpul Juntei dictatoriale.

Săpăturile în teren se suprapun peste săpăturile în conştiinţa lui Martin, dar şi a lui Raul şi a Silviei (Barbara Lennie), văduva lui Ezechil, căruia îi vedem doar portretul în camera ei. Săpăturile sunt ilegale, ca şi cazul misterioasei dispariţii a lui Ezechil.

Tensiunea acumulată şi secretele păstrate în tot acest interval de timp ies la iveală pe măsură ce se apropie de un deznodământ neaşteptat, în care nimic nu e ceea ce părea.

Normal, **Los Condenados** este un film psihologic. O dramă psihologică. Care mizează pe ambiguitate. Nimic nu e clar. Totul e în ceaţă, ca şi norii care acoperă piscurile zonei muntoase unde au loc săpăturile. Se pare că Ezechil a fost ucis de Marin, care o iubea pe Silvia. Şi e posibil ca Luisa (Juana Hidalgo), fata lui Ezechil şi a Silviei, să fie fata lui Martin. E antologic rechizitoriul pe care i-l face Luisa lui Martin, la o masă, unde ni se oferă un nesfârşit monolog în prim-plan. Este poate cel mai lung monolog din istoria filmului vorbitor. Judecata Luisei este nemiloasă. Altfel nu se explică de ce Martin dispare şi finalul îi prinde pe toţi eroii filmului, pe toţi aceşti fragili „condamnaţi", căutându-l şi strigându-l pe Martin în jungla peruană. E ca o răzbunare a istoriei. Mai mult, e un final în ceaţă, paradisul naturii, piscurile munţilor, fiind acoperite de nori. Căutarea unui dispărut se suprapune peste povestea unui alt dispărut, Martin, ca un efect al mustrărilor de conştiinţă.

Filmul a obţinut Premiul FIPRESCI la Festivalul de la San Sebastián.

Mortul care trăieşte

Două viziuni diametral opuse despre cinema: pentru americani, filmul este evadare, iluzie, reţetă a fericirii, fabrică de vise, divertisment, convenţie, un mijloc de a-l face pe spectator să mai uite de grijile vieţii, dimpotrivă, filmul european îl face să-şi aducă aminte cât mai apăsat de aceste griji, îi dă noi idei, noi nuanţe, îl încarcă şi cu alte griji, cu alte probleme. Filmul nu este o copie a realităţii, nu concurează cazurile din viaţă, dar cineastul european asta face.

Scanned with CamScanner

E un fapt dovedit şi de filmele din selecţia făcută de Institutul Cervantes pentru Zilele Filmului de Limbă Spaniolă. Avem o mostră de neorealism hispanic. Toate filmele încearcă să se substituie vieţii, să fie o copie cât mai fidelă a ei.

În acest sens, cel mai flagrant este filmul spaniol **Amador** (2010), după scenariul şi în regia lui Fernando Léon de Aranoa, care te face imediat să spui: „E ca în viaţă! Cunosc şi eu un caz asemănător!" Sau: „Ferească Dumnezeu să mi se întâmple şi mie una ca asta, ce i s-a întâmplat lui Amador!"

Ce i s-a întâmplat? A murit. Şi apoi cadavrul lui a fost ţinut în casă, două săptămâni şi urmează să mai fie ţinut încă două sau trei luni, pentru că pensia lui e puţinul de care are nevoie fiica lui ca să-şi termine casa! Aşa cum şi îngrijitoarea bătrânului, Marcela (Magaly Solier), l-a ţinut două săptămâni, ca să-şi păstreze slujba. Pentru asta, întrucât un vecin îi semnalează mirosul cadaveric, dă cu sprey-uri prin casă, aduce mereu braţe de flori şi se comportă ca şi cum răposatul mai trăieşte. Îi ia periodic medicamentele de la farmacie, nimeni nu bănuieşte nimic. În primul rând că nu a anunţat-o pe Yolanda (Sonia Almarcha), fiica lui Amador. Dar nici nu trebuia, fiindcă Yolanda ştie de moartea tatălui ei. Marcela descoperise o urmă în casă, bănuia că cineva a intrat. Cine putea, cine mai avea cheia, nu ea, Yolanda? Dar Marcela, ca şi noi, nu ştia ce urmăreşte Yolanda. Normal, nu ştie ce să facă, e disperată, dovadă că într-o zi se hotărăşte să ia pastilele lui Amador. Şi le ia aproape pe toate. O salvează o prostituată, care trecea din când în când pe la Amador să-i facă o frecţie.

Suntem într-o lume pauperă, lumea imigranţilor. Marcela este o tânără sud-americană, imigrantă în Spania, cu mari probleme financiare, care a găsit, în sfârşit, o slujbă, să-l îngrijească, în absenţa familiei, pe Amador (Celso Bugallo), un domn în vârstă imobilizat la pat. Ea este şi însărcinată cu Nelson (Pietro Sibille), un florar, un hoţ de flori, şi el imigrant, care nu prea o înţelege. Intenţionează să-l părăsească, dar nu o face când află că e însărcinată. Fiindcă Marcela are o psihologie aparte, e conştiincioasă, face filozofie cu Amador şi află lucruri noi de la el. De pildă, că norii sunt creaţi ca să se ascundă Dumnezeu după ei. Se ascunde de ruşine. Nu se ştie dacă de ruşinea noastră sau a Lui.

Relaţiile pe care Amador le întreţine cu prostituata, alintată Puri (Fanny de Castro), ne face să credem că e un pervers, dar se exprimă

Scanned with CamScanner

ca un poet şi spune că Puri e o sirenă. Aşa cum tot sirenă e şi o fată de pe stradă, imobilizată într-un cărucior. La fel şi misterioasa Adela, cu care el corespondează şi căreia, în ultima scrisoare, îi dezvăluie secretul că o iubeşte, dar scrisoarea se întoarce, fiindcă destinatara murise între timp. Sunt aici câteva note care amintesc de filmul lui Iulian Mihu, **Lumina palidă a durerii**.

Marcela crede că aşa îşi va rezolva problemele, că slujba ei va dura, dar pe neaşteptate Amador moare, lăsând-o pe Marcela într-o situaţie dificilă. Moartea sa o lasă fără slujbă, iar ea nu-şi poate permite asta. Confruntându-se cu o importantă dilemă creştinească, Marcela va demonstra că nu întotdeauna moartea poate opri viaţa. Ea tăinuieşte moartea lui Amador, în scopul de a trece luna şi a-şi lua leafa întreagă. Va afla de situaţie doar prostituata care venea numai joia să-i satisfacă nevoile onaniste ale lui Amador.

Într-o zi, Marcela vede uşa deschisă. Era fiica lui Amador şi soţul ei. Marcela e speriată. Dar surpriză: Yolnada îi va mulţumi pentru serviciile sale şi o angajează în continuare să aibă grijă de cadavru ca şi până acum, să se creadă că Amador trăieşte, pentru că ea avea mare nevoie de pensia lui!

Probabil e un film inspirat dint-un caz real, aşa cum şi prostituata oferă câteva cazuri credibile, rupte din viaţă. Această imitare a unor fapte reale este augmentată doar de o idee bizară, emisă de Amador, un mare pasionat de puzzle. Pornind de aici, el spune că înainte de a ne naşte, ni se dau toate piesele, le avem cu noi încă din pântecul matern, apoi, după ce ne naştem, în viaţă, începem să le combinăm, căutăm să găsim locul fiecărei piese, ca să terminăm jocul. De fiecare depinde cum îşi combină piesele, ca să termine jocul.

Sigur, Amador, pe când trăia, construia un puzzle, pe care însă îl va termina Marcela. El când moare, moare cu o piesă în mână, ca o cruce. Şi Marcela va lua această piesă şi îi va căuta locul în peisaj. De aceea, ea merge la biserică să se roage pentru răposat, dar şi pentru păcatul ei. Discuţia misterioasă cu preotul bisericii, care îi vorbeşte în parabole, dar o nimereşte, este de tot hazul. Desigur, e vorba de un umor morbid, macabru, care face parte din mistica populară.

Finalul îl surprinde pe Nelson refăcând din bucăţele o scrisoare pe care o rupsese. Îl părăsise Marcela? Şi pentru el viaţa e ca un puzzle. Apoi, pe o bancă, un dialog între Puri şi Marcela. Prostituata o întreabă

Scanned with CamScanner

dacă i-a pus un nume copilului pe care îl poartă în pântec? Normal, Marcela s-a gândit la un nume pentru copilul ei. Nu ni-l spune, ne lasă să ghicim. Dar nu e greu, noi ştim deja că îl va numi Amador.

Pentru acest film, mai mult decât melo, Fernando Léon de Aranoa a fost încununat cu premiul Cel mai bun regizor la secţiunea latino-americană a Festivalului de film de la Guadalajara, iar Magaly Solier cu Cea mai bună actriţă la Festivalul Internaţional de Film de la Moscova.

Istoria se repetă

Un alt exemplu de felul cum filmul european se rupe de ficţiune şi se substituie vieţii este **También la lluvia/ Până şi ploaia** (2010), considerat cel mai popular film european al anului trecut, încununat cu Premiul publicului la Festivalul de film de la Berlin şi Premiul publicului în cadrul Premiilor Europene de Film. Filmul este o coproducţie Spania-Franţa-Mexic, fapt marcat de un premiu Goya. Scenariul e semnat de Paul Laverty, iar regia de Icíar Bollaín, o renumită actriţă madrilenă, care a trecut în spatele camerei de filmat. Un premiu Goya i-a revenit şi lui Juan Carlos Aduviri, care realizează un rol cheie, Daniel/ Hatuey, el fiind personajul nodal fără de care nu se poate face filmul din film, aşa cum nu se poate face nici revoluţia din film, el fiind lider sindical.

Daniel, pe numele de indian Hatuey, trage ficţiunea spre realitate, de fapt, leagă trei acţiuni paralele între ele, trecutul, prezentul şi viitorul. Altfel spus, Istoria, realitatea prezentă şi filmul din film, care nu ştim dacă se va mai face vreodată, filmările fiind întrerupte de manifestaţiile violente din Bolivia.

Filmul din film este inspirat de prima misiune a lui Cristofor Columb, de prima sosire a spaniolilor în America, punând accent pe brutalitatea acţiunilor lor şi pe curajul câtorva reprezentanţi ai Bisericii care, prin cuvinte, se opun spadelor şi lanţurilor.

Tânărul regizor spaniol Sebastián (Gael Garcia Bernal), producătorul lui executiv, Costa (Luis Tosar), şi toată echipa de filmare sunt în Bolivia, în zona Cochabamba. Costa a ales acest loc, deoarece bugetul de film este restrâns şi aici poate închiria actori locali şi figuranţi pe sume mici, 2 dolari pe zi figuraţia. Lucrurile merg mai mult sau mai puţin bine până când izbucneşte un conflict între localnici, indienii din

Scanned with CamScanner

Cochabama, şi stat, care vrea să privatizeze alimentarea cu apă. Problema este că unul dintre actorii locali selectaţi pentru film, Daniel, este un activist de frunte în mişcarea de protest.

Original este felul cum tot timpul ficţiunea se îmbină cu realitatea sau cu imitarea realităţii, cum personajele trec dintr-o acţiune în alta, din ficţiune, din filmul în film, în realitatea din film, în culisele lui, şi în realitatea de pe stradă, în acţiunile manifestanţilor.

Asistăm la un lanţ de convenţii. Sunt semnificative mai ales scenele care se desfăşoară ca repetiţii ale filmului din film şi scenele filmate, axate pe cruzimea conchistadorilor. E tot timpul un joc de-a convenţia pentru a sublinia ideea că de pe vremea cuceririi Americii nimic nu s-a schimbat: rolul pe care îl joacă Daniel în rolul lui Hatuey de acum o mie de ani, de la invazia spaniolă, îl joacă şi acum ca lider sindical. Plus că aceeaşi realitate de exploatare se petrece şi cu figuraţia din film, plătită mizerabil, iar un dialog de satisfacţie dintre Costa şi producătorul american al filmului este surprins de Daniel, care abandonează filmarea şi nu revine decât după ce Costa îşi cere scuze şi îi dă un plic cu 5 mii de dolari.

Putem vedea aici un ecou la **Intoleranţa** lui Griffith. Fiindcă un act de intoleranţă se petrece şi în povestea lui Columb, şi în film, şi în istoria contemporană a Boliviei. Trei momente de o intoleranţă crudă, al căror vârf îl constituie filmarea secvenţei legată de crucificarea şi arderea pe rug a indienilor care nu vor să se încreştineze, urmată de arestarea de către poliţia boliviana a lui Daniel, care a jucat şi el rolul unui martir, scuipând crucea creştină. El e aclamat de indieni. În filmul din film, ca şi în realitatea din film. Indienii (figuranţii) îl eliberează pe Hatuey, răstoarnă maşina poliţiei, se comportă în epoca actuală ca în epoca lui Columb, care le scurta mâinile celor care nu-i aduceau aurul cerut. Diferă ambalajul sau satârul, dar esenţa revoltei e aceeaşi.

În acest sens, semnificativ este ceea ce le spune primarul din Cochabama, la o recepţie, lui Sebastian şi echipei lui, care îndeamnă autorităţile la toleranţă, dar primarul le spune că nu e de joacă cu primitivii, că „dacă cedăm măcar un pas, aceşti indieni ne vor aduce în epoca de piatră".

Graniţa dintre civilizaţie şi primitivism e foarte subţire. Ce a adus cucerirea lui Columb în o mie de ani? După cum vedem, nici un strop de civilizaţie. Oamenii se află tot în sălbăticie.

Scanned with CamScanner

Desigur, sunt multe idei discutabile în acest film mult controversat. De pildă, ideea că regizorul rămâne ca un comandant pe o navă care se scufundă, toți fug, dar el stă pe punte. Sebastian e convins că filmul trebuie terminat cu orice risc, cu orice sacrificii, fiindcă „filmul rămâne, iar conflictele de moment se duc". Dar cu cine îl faci, dacă nu ai operator, echipă de filmare, actori și restul? Aici se vede mai clar decât oriunde că filmul e o artă colectivă.

De fapt, fiecare parte are dreptate, și autoritățile, și Sebastian, și actorii care vor să plece, și Costa, care la final face un gest extrem, își lasă echipa ca să o salveze pe Belen (Milena Soliz), fata lui Daniel, rănită în luptele de stradă, dar și Daniel, pentru care apa înseamnă viață.

Un film rămâne totuși un film, poate el să influențeze viața? Și în ce măsură?

Filmul **También la lluvia** demonstrează că istoria se repetă, ceea ce le-a făcut conchistadorii băștinașilor, indienilor, le face și azi guvernul celor care își cer dreptul la viața. La apă. Acesta este și simbolul final al filmului.

La despărțire, indianul Daniel îi face cadou lui Costa un obiect mic de forma unui sicriu. Când, în mașină, Costa îl deschide, vede că în el se află o sticluță cu apă. Arată ca un mort. Să nu uite că apa e viață. Care e mai importantă decât filmul.

Titlul se referă la faptul că drepturile indienilor, ale oamenilor simpli sunt dincolo de limită, așa cum zic femeile cu copii în brațe, că ne luați apa, pământul, pietrele, până și aerul, până și ploaia vreți să ni le luați! Cum se spunea și la noi, o vorbă din iobăgie, valabilă și azi, din păcate, că ne-ați pus bir până și pe fum!

Sabia și pana

Așa cum se spune despre înaintașii omenirii, fie europeni, fie americani, că au făcut istorie cu sabia într-o mână și cu Biblia în cealaltă mână, așa se poate spune și despre Lope de Vega, după ce vezi filmul **Lope** (2010), în regia lui Andrucha Waddington, că și-a făcut opera cu sabia și pana, deopotrivă. E uluitor să descoperi că un mare poet a fost și un mare spadasin, un mare luptător, care la fiecare pas trebuia să-și apere până și demnitatea cu spada.

De altfel, civilizația s-a creat cu greu. Și e suficient să vedem decorul epocii medievale, să vedem cum omenii se plimbau, mergeau la baluri sau

Scanned with CamScanner

la piață înarmați. Așa cum în America se petreceau lucrurile în Vestul sălbatic, când, la fel, oamenii erau toți înarmați, încinși cu pistoale la brâu. Când omul trăiește într-o lume nesigură, umblă cu arma la el. Și în România oamenii, unii cu avere și bani, au început să umble înarmați. Trăim într-un nou început de lume și cum statul actual nu oferă siguranță cetățeanului, acesta își caută singur protecție. Auzim deseori de cazuri când stăpânul casei se apără de hoți folosind o armă. Desigur, nu e bine, dacă după atâta istorie crudă, după atâtea jertfe pe care le-au dat pe câmpurile de luptă înaintașii, trăim din nou ca în evul mediu.

Lope de Vega (1562-1635), în epoca în care a trăit, era nevoit să cunoască meșteșugul armelor. Era o epocă în care această meserie dădea gloria bărbaților. Scenariștii Jordi Gasull și Ignacio del Moral s-au folosit de un fir epic din viața unuia dintre cei mai mari poeți și dramaturgi ai Spaniei, rivalul lui Cervantes pe scenele de teatru ale epocii, ale unui Madrid aflat în construcție. De altfel, Cervantes avea să-și numească rivalul „El monstruo de la Naturaleza", dacă ne gândim că Lope de Vega este autorul a peste 3000 de sonete, 3 romane, 4 nuvele, 9 epopei, 3 poeme didactice și a sute de comedii (Juan Pérez de Montalbán susține că numărul lor ar fi 1 800, din care o mare parte s-a pierdut)!

E fondatorul teatrului clasic spaniol, multe piese de-ale sale jucându-se cu succes și azi. Dominante sunt comediile, care dezvoltă într-un fel foarte personal stilul commediei dell'arte. El a inventat procedeul numit „imbroglio", care constă din povestirea a două întâmplări în aceeași piesă, fără să strice unitatea acțiunii, care până atunci, conform poeticii lui Aristotel, nara doar o întâmplare. A cultivat toate speciile literare, cu excepția nuvelei picarești. Atât viața, cât și opera lui Lope de Vega au stat sub semnul unei exuberanțe extreme.

Filmul se inspiră din tinerețea erotică a vieții lui Lope, când încă nu-i cunoscuse pe poeții Quevedo și Alarcon, prietenii săi deosebiți. Nici măcar nu se pomenește o vorbă despre copilăria lui, știut fiind că Lope a fost un copil precoce, știa la 5 ani latina și castiliana, iar la 12 ani a scris prima sa comedie. Tânărul Lope (Alberto Ammann) a fost mai întâi soldat. Și îl vedem mărșăluind pe drumurile desfundate ale secolului al XVI-lea. Se știe că el a luptat în bătălia de la Isla Terceira, în 1583. Războiul s-a terminat și revine acasă. Își revede mama, fratele. Încă nu știe ce va face. Ajunge secretar al marchizului de Las Navas, unde o întâlnește pe Isabel (Leonor Watling), viitoarea lui iubită și soție. Dar într-o zi, văzând în centrul orașului

Scanned with CamScanner

o trupă care prezintă cu succes un spectacol, are o idee şi începe să scrie. Aşa e în film, dar în realitate, la acea dată, Lope scrisese multe comedii. Autorii filmului evită să meargă pe urmele biografei reale, deşi regizorul va reconstitui cât mai fidel teatrul epocii. După ce termină piesa, Lope merge la directorul acelui teatru, pe nume Velazquez (Juan Diego), să-i arate textul. Velazquez e ocupat, nu-l poate primi. Dar apare fiica lui, frumoasa Elena (Pilar Lopez de Ayala), care îl cucereşte. Se va naşte o relaţie de amor axată pe ambiţiile acestei femei liberale, cu succes în afaceri. Elena a existat în realitate şi Lope i-a dedicat multe sonete, numind-o Filis.

În acelaşi timp, nu trebuie să uităm că în viaţa lui Lope a mai apărut o femeie, Isabel de Urbina, cum am spus, o nobilă visătoare. De care este atras mai mult decât de Elena, care simte că este trădată şi atunci Lope, ca să-şi apere iubirea curată, fuge cu Isabel, aducându-i ofense Elenei într-una din comediile sale. Atunci unul din stăpânii locului, care o curtează pe Elena şi cu care se va căsători, contele Perrenot (Miguel Angel Munoz), pune potera pe urmele lui, îl prinde şi-l aduce în lanţuri la Madrid, unde este judecat. Este aspru pedepsit, dar face apel şi a doua sentinţă e mai uşoară, opt ani interdicţie de a păşi la Curte şi doi ani de exil. Acest fapt a fost posibil datorită Elenei, care a intervenit. Ea nu-l putea uita, dar Lope o trădează, fuge din nou cu Isabel.

Cu această imagine pe un câmp galben, având în zare un pom singuratic, se termină acest film de pană şi spadă, o biografie romanţată despre *unul dintre cei mai importanţi şi prolifici scriitori ai Secolului de Aur.* Filmul nu ne mai spune că în realitate a fost vorba de o răpire a Isabelei, o răpire de bunăvoie însă, dovadă că ei se vor căsători. La scurt timp, ea va muri. Isabel apare în scrierile lui Lope cu numele Belisa. Dar viaţa sa plină de aventuri amoroase va continua, chiar şi după ce va deveni preot. Din relaţiile sale amoroase, au rezultat numeroşi copii, dar nici unul nu i-a supravieţuit.

Filmul **Lope** face, aşadar, din Lope de Vega un amorez şi mai puţin un scriitor faimos, deşi există elemente destule legate de teatrul epocii, precum spectacolul care se termină cu incendierea teatrului. Autorii filmului au fost interesaţi mai mult de latura dezordonată şi amoroasă a vieţii lui Lope, de aspectul său nobil şi calităţile de Don Juan.

Filmul a fost încununat cu mai multe Premii Goya, pentru cele mai bune costume şi cel mai bun cântec, apoi pentru cel mai bun actor şi cea

Scanned with CamScanner

mai bună actriță, pentru cea mai bună coloană sonoră, cât și cu Premiile Cercului Criticilor spanioli de film.

Răpire, schimbare de sex și alte monstruozități

La sfârșitul proiecției filmului **La piel que habito/ Pielea în care trăiesc** (2011), de Pedro Almodóvar, Saşa Pană jr., da, ați citit bine, e vorba de fiul celebrului poet avangardist Saşa Pană, mi-a spus: „Totul pentru nimic!" Așa poate fi rezumat filmul vedetă al evenimentului „Les films de Cannes a Bucarest". Totul, adică tot ce are arta filmului mai prețios, scenariu, imagine, actori, decoruri, costume, muzică, toate minunile acestei arte, însă pentru nimic, pentru că tot acest armament artistic și de producție a fost pus în slujba unei ținte iluzorii. E de necrezut! Nici o metaforă, nici o parabolă, nimic general, doar un caz patologic,

Scanned with CamScanner

un caz criminal, un savant, Robert Ledgard (Antonio Banderas), care sechestrează un tânăr şi îi schimbă sexul. De ce? Ca să se răzbune pentru că acest tânăr, Vicente (Jan Cornet), a încercat s-o violeze pe fiica lui, Norma (Blanca Suarez), care a făcut un şoc şi a murit. O răzbunare ciudată şi aşa Vicente devine Vera (Elena Anaya), o amantă perfectă pentru Robert!

Această poveste se amestecă însă cu o alta, total forţată: timp de 12 ani, de când soţia sa a murit într-un incendiu de maşină, Robert, care e un eminent specialist în chirurgie plastică, a lucrat la un experiment revoluţionar care îl obsedează: un nou tip de piele, artificială, rezistentă la arsuri, care ar fi putut-o salva. El salvează trupul ars, îl tot repară, dar rezultatul este un monstru, care, când se priveşte în oglindă, se sperie şi se aruncă pe fereastră. De aici apar tot felul de alte fire epice. O servitoare, Marilia (Marisa Parendes), îi povesteşte Verei, pe care o păzeşte şi îngrijeşte, că e mama lui Robert şi a lui Zeca, făcuţi cu bărbaţi diferiţi. Zeca e un dement, care produsese accidentul de maşină. Şi în ziua de carnaval vine cu o masca de tigru, intră în casa doctorului Robert, unde mama lui era servitoare şi o descoperă pe ecranele de supraveghere pe Vera, o caută, o găseşte şi o violează, crezând că e soţia lui Robert reînviată, pe care o dorise. Dar Robert apare la timp şi îl împuşcă când tocmai o viola pe Vera.

Sunt numeroase alte fire care tot încurcă desfăşurarea cât de cât logică a acestei poveşti voit încurcate, tot mai încurcate, lăsate în coadă de peşte, fiindcă Vera, după ce se culcă cu Robert, iar acesta o lasă liberă, să iasă din casa-închisoare, va descoperi într-un ziar poza sa pe când era Vicente, şi se va răzbuna, îi va împuşca pe cei doi călăi ai săi, Robert şi Marilia. Apoi, după şase ani de dispariţie, revine acasă, la croitoria mamei sale (Susi Sanchez), spunându-i că ea e el, Vicente, fiul răpit. Dovadă că e îmbrăcat în rochia pe care i-o dăduse Cristinei (Barbara Lennie), o angajată, pe care Vicente o iubise.

Aşa se termină o poveste, care de aici poate deveni alt film. Ce va face Vera, va continua să fie femeie sau îşi va face o nouă operaţie, să redevină Vicente?

Celelalte filme ale lui Almodóvar pe care le-am văzut, începând cu **Todo sobre mi madre** (1999) şi până la **Hable con ella** (2003), **Mala Educacion** (2004), **Volver** (2006) şi **Los abrazos rotos** (2009), comentate anterior, conţin de regulă poveşti melodramatice, tot încurcate, dar care se ţin de realitate, au un fir realist, rupt din viaţă,

Scanned with CamScanner

pe când aici, în **La piel que habito**, suntem în plină ficțiune, în broderia unei trame având o sămânță științifică, transgeneza, un domeniu interzis de știință, testat numai pe șoareci, nu pe cobai umani, cum face Robert, încălcând toate prescripțiile medicale, implicit cuvântul dat președintelui Institutului de Biotehnologie (Jose Luis Gomez), care îi interzisese astfel de experimente.

Dar Robert se dovedește un caz patologic, un fel de Frankenstein. Dar dacă Victor Frankenstein se dovedește un savant cu credință în Dumnezeu, căci spune că omul trebuie să-și recunoască limitele fără a căuta să-și măsoare puterile cu Creatorul divin, dovadă că omul artificial pe care îl face este un monstru, dimpotrivă, Robert creează Frumusețea, Femeia. El face însă ceva îngrozitor, răpește un tânăr, îi schimbă sexul, pielea, fața, sânii, îl învață cum să-și lărgească vaginul, își face amantă din creația sa, își ucide fratele, de unde seria de crime.

Adică filmul lui Almodóvar este un fel de ghiveci, în care se amestecă elemente SF, thriller, horror, melo, într-un decor futurist, care ne amintește de **Portocala mecanică**. În film, ca și în personajul Robert, se împletesc toate monstruozitățile, de la devoțiunea maternă și violența sexuală la tot felul de răzbunări și obsesii.

Și toată această poveste este îmbrăcată într-un rafinament estetic, în numeroase cadre seducătoare, pline de capcane erotice, dar și de evadări științifice, medicale, de laborator experimental, într-o saga epică, din care lipsește însă umorul, ironia, ceea ce în filmele americane similare nu se întâmplă. Tot acest vertij, cu întoarceri în trecut și plonjări în viitor, într-o dezvoltare alambicată, cu multe planuri fără legătură între ele, reprezintă în fond o gratuitate în sine, fiind totodată o lecție de cinema, dar un altfel de cinema, în care arta e ruptă de adevăr și de o semnificație oarecare.

Pielea în care trăiesc americanii

Mă bucur că pe piața americană se află filmul lui Pedro Almodóvar **La Piel que habito**/ Pielea în care trăiesc, tradus **The Skin I Live In**. Mulți îl pun pe lista Oscarurilor. E posibil că Pedro Almodóvar, care deja are un Oscar, să aibă aceeași soartă ca a lui Fellini, să fie în același fel asimilat de americani. Deja actrița lui preferată, Penelope Cruz, e ca la ea acasă la Hollywood. Nu altceva putem spune despre soțul ei,

Scanned with CamScanner

Javier Bardem. Ce să mai vorbim despre Antonio Banderas, eroul ultimului film al lui Almodóvar, văzut de noi la Bucureşti, în cadrul evenimentului „Les films de Cannes a Bucarest".

Aşa cum odinioară cineaştii italieni erau cei mai iubiţi în America, acum sunt cei spanioli. Poate şi fiindcă limba spaniolă e a doua limbă oficială în America, după engleză. Dar de ce place filmul lui Amodóvar? Pentru că are caracteristice filmelor lui Buñuel, Hitchcock, dar şi ale lui Murnau şi Fritz Lang, fiind plasat între Gothic Style şi Film Noir. Apoi pentru că aminteşte de estetica Pop, de filmul Psychedelic, de stilul Kitsch, numit şi giallo, pentru că are mult lirism, mult SF, dar mai ales pentru că nu lipseşte umorul, prezent în multe scene tari, cum le place cel mai mult americanilor.

Da, suficiente argumente că povestea unui medic de piele, care practică transgeneza, schimbarea de sex şi alte operaţii de piele interzise, să placă. Noi am scris anterior despre acest film (vezi **Răpire, schimbare de sex şi alte monstruozităţi**) şi nu i-am găsit nici un sens. În afara stilului sau ultrarafinat, o estetică sofisticată, un amestec de stiluri, de fapt, nu descoperim nici un mesaj, nici o idee măcar care să justifice această formidabilă maşină de făcut frumuseţe. Fiindcă medicul Robert Ledgard, jucat de Antonio Banderas, este exact opusul lui Frankenstein, al cărui rezultat ştiinţific a fost un monstru. Dimpotrivă, Ledgard croieşte Frumuseţea, de mâna căreia va fi ucis.

Nu este exclus că filmul lui Almodóvar să obţină premiul Oscar pentru cel mai bun film străin. Merită cel puţin pentru arta lui. Şi, la urma urmei, care este suprema ţintă a esteticului, nu gratuitatea? Conform unei asemenea definiţii, filmul marelui cineast spaniol este perfect. El se încadrează minunat în estetica hedonistă, a plăcerii de dragul plăcerii, a artei pentru artă, cum spunea acum mai bine de o sută de ani fondatorul criticii româneşti, Titu Maiorescu.

De ce filmul european e îmbătrânit?

După o perioadă destul de lungă în care am văzut numai filme americane, mărturisesc că sunt şocat acum de producţiile europene. Şi nu e vorba de nu ştiu ce filme europene, e vorba de cinematografii la vârf, Spania şi Franţa, de evenimente de top în ierarhia europeană: Zilele Filmului de Limbă Spaniolă şi „Les Films de Cannes ŕ Bucarest", cu selecţii de

Scanned with CamScanner

excepție. Și toate filmele continentului nostru sunt tributare aceleiași viziuni despre cinema, o viziune neorealistă. Evident, ea reflectă situația unei Europe îmbătrânite, pesimiste, șovăielnice, în derută, incerte, dizolvabile.

Și cea mai mare dovadă sunt cuvintele regizorului spaniol José Antonio Quirós, prezent la proiecția celor două filme ale sale, **Pidele cuentas al Rey/ Cere-i Regelui socoteală** (1999) și **Cenizas del cielo/ Cenușă din cer** (2008), care, de pe scena sălii Studio, unde a avut loc evenimentul, a spus sigur pe sine, radiant: „Am vrut să surprind realitatea ca atare".

Regizorul încurcă rău de tot borcanele: în **Pidele cuentas al Rey** pornește de la o realitate zguduitoare, o revoltă a minerilor din Asturias, după un accident soldat cu moartea unui miner, ca să continue, după ce mina se închide, cu o călătorie a unui muncitor, Fidel (Antonio Resines), care, împreună cu soția sa și unul din copiii lor, apoi doar de unul singur, pleacă pe jos la Madrid să-i ceară Regelui „un loc de muncă decent". Regele Carlos în persoană îl primește și își pune șapca de miner pe cap.

Acest gest comic e capătul unei mascarade, unei bufonade, după cum se desfășoară marșul de protest al lui Fidel, întâmplările de pe drum, interviurile pe care le dă, concurența cu o altă familie de portughezi, care venise să-i imite gestul, un fel de „globalizare", dacă avem în vedere și încurcătura cu un musulman care voia să ajungă în Olanda, totul într-un ton parodic, băşcălios.

De la un reportaj dur ajungem la o parodie, la o persiflare și batjocură în fond a condiției minerului! Îl vedeam pe Miron Cosma în postura lui Fidel. Și el, cu ortacii lui, făcuse un marș până la regele de la București, nu?, care s-a terminat cu ani buni de pușcărie!

Prezentându-și și al doilea film, Quirós era mândru că a putut filma nașterea unui vițel, o scenă pur naturalistă, pentru un documentar științific, fără nici o legătură cu filmul, care spune povestea unui scoțian aventurier, mâzgălitor de ghiduri turistice. Rămâne în pană cu rulota pe care o conduce și, până i se repară, timp de două zile, va lega o prietenie specială cu un localnic ciudat, Federico (Celso Bugallo), care luptă pentru închiderea unei termocentrale care poluează zona, toate legumele și recoltele fiind contaminate.

Acest erzaț mi-a adus aminte de filmele socialiste ale unor Mircea Drăgan, Francisc Munteanu, Gheorghe Vitanidis sau chiar Sergiu

Scanned with CamScanner

Nicolaescu (**Zile fierbinți**). Și ei voiau să surprindă realitatea ca atare. Evident, cu sacrificiul artei. E o grea confuzie, care îi costă uitarea.

Nici frații Lumičre, când realizau filmări de probă, nu puteau surprinde „realitatea ca atare", fiindcă există o doză de subiectivitate și în cele mai științifice cadre. Nemaivorbind de reacția spectatorului, care, când vede sosind un tren în gară, se ridică de la locul lui și fuge! E o gravă eroare dacă europenii, implicit cineaștii români, cred că filmul se poate substitui vieții, realității, că misiunea lui e să fie o formă reală de protest!

Chiar dacă nu excludem genul politic din această artă, totuși rostul filmului este unul superior, ca al picturii sau muzicii, să ofere plăceri estetice, nu tot felul de surogate realiste, depășite ca viziune. Cineaștii nu știu sau au uitat complet ceea ce spunea Picasso: „*Arta este o minciună care ne ajută să înțelegem adevărul*". Iată de ce filme americane precum **The Tree of Life**, al lui Terrence Malick, câștigător al Palme d'Or, sau **Midnight in Paris** de Woody Allen nu au echivalent în producția europeană.

Scanned with CamScanner

Lecția sud-americană

Cinema în construcție

Institutul Cervantes a organizat la cinema „Studio" un eveniment numit „Cine en construcción", care a cuprins patru filme de limbă spaniolă din afara Spaniei, ale unor cinematografii în construcție, unul columbian şi trei argentiniene. Desigur, aceste cinematografii sunt vechi, dar ideea se referă la filmele unor intreprinzători particulari, care nu apelează la subvenții de la stat. Mişcarea a fost lansată în 2002 la Festivalul de la San Sebastian, pentru producțiile iberoamericane. Au fost prezenți în carne şi oase şi doi astfel de producători independenți, dar numele lor nu au fost trecute în foaia-program. De altfel, informațiile au fost destul de sărace. Bine că filmele au fost la înălțime, unul şi unul.

Primul, filmul de deschidere, se numeşte **Sumas y restas** (2003) şi este columbian, în regia lui Victor Gaviria. Are un aspect de documentar, oferind o imagine cutremurătoare despre flagelul abătut asupra acestei țări: mafia drogului. Acțiunea se petrece în anii '80, în oraşul Medellin, şi are ca pretext povestea unui inginer constructor, Santiago (Juan Carlos Uribe), care, tentat să se îmbogățească rapid, acceptă colaborarea cu Gerardo (Fabio Restrepo), un mafiot local, proprietar al unui laborator de produs droguri şi stăpân pe o întreagă rețea pentru traficul de droguri, de regulă, cu direcția SUA. Limba oamenilor are pe ea nu numai cuvântul drog, dar şi praf alb în stare pură. Santiago ajunge să câştige uşor bani mulți, dar tot atât de repede devine victima unei capcane întinse de traficanți. El va fi sechestrat şi eliberat după ce îi este şantajată familia, care trebuie să renunțe la tot confortul şi la banii câştigați de Santiago, fie legal, fie din droguri. Filmul redă imaginea unei rețele subterane în care toate personajele sunt implicate în traficul de droguri, implicit în afaceri necurate, la care se adaugă viața concupiscentă, cu femei şi alcool. Este o

Scanned with CamScanner

imagine terifiantă a vieții ca drog. Când unul din traficanți este împușcat, se declanșează o întreagă vendetă, în care traficanții se ucid unii pe alții.

Poate de aceea în această poveste nu există polițiști, lege, stat, ordine, totul e lăsat la voia războiului dintre traficanți, care trăiesc după legea adunării și scăderii, la câștig și la pierdere. Viața traficanților este o rețea condusă de mecanismul profit și nonprofit, plusuri și minusuri, *sumas* și *restas*, adunări și scăderi, într-un mod aproape concomitent. Ca la un război apocaliptic, în care nu există învingători și învinși, fiindcă mai devreme sau mai târziu toți sunt uciși. Fiecare traficant este naș sau își găsește nașul. Există numai moartea, legea glonțului fatal. Aici este istoria Colmubiei, țara drogurilor, țara crimelor subterane. La sfârșitul proiecției, mulți spectatori își făceau cruce, zicând: Ferește-ne, Doamne, de așa pacoste, fiindcă la noi este încă bine, n-am văzut încă așa ceva!

*

Tot în stil documentar este realizat și filmul **Parapalos/ Popicarii** (2003), al argentiniencei Ana Poliak, care a avut ideea să realizeze un film despre oamenii aflați în spatele unei imense săli de bowling încă neautomatizată. „Los Parapalos" sunt cei care ridică popicele căzute, le așează la loc și înapoiază bilele jucătorilor. Un tânăr din provincie (Adrián Suárez) se angajează ca „Parapalos", locuind împreună cu o verișoară de-a lui, cu care împarte aceeași cameră, același pat. Când el vine acasă de la lucru, pleacă ea. La fel de rigidă este viața tânărului și la popicărie. Totul este redat în timp aproape real, așa cum este și antologica scenă a rebusului, când el mănâncă un măr în prim plan, iar în plan secund ea completează rebusul. În groapa de la popicărie, care pare ca un cavou, un popicar filosofează despre rostul existenței. Și gândurile sale sunt minunate. Acești marginali sunt totuși oameni liberi. Ei și-au ales această condiție. Deși viața lor pare fără orizont, întunecată, totuși ea este luminată de frumusețea interioară a celor care o populează. Evident că ei merită o soartă mai bună. Pe care deocamdată nu o au. Trăiesc ca într-un ghetto și se simt liberi.

*

Deși pretextul este realizarea unui film documentar, **Bar el Chino** (2003), al argentinianului Daniel Burak, este un film artistic. Este vorba despre povestea realizatorului acestui documentar, Jorge (Boy Olmi), un cineast insolit pe care l-a părăsit familia, respectiv soția și băiatul lor, care trăiesc la Madrid. Jorge tocmai realiza proiectul despre un local de tango numit Bar El Chino, după numele patronului său, care a murit, dar

Scanned with CamScanner

greutăţile, lipsa de bani şi echipamente, îl determină să renunţe la proiect. Dar insistenţa tinerei Martina (Jimena La Torre), un redactor TV care doreşte să facă şi ea un documentar despre acelaşi local, îl determină pe Jorge să-şi reia proiectul împreună cu ea. Între cei doi se va înfiripa o dragoste puternică, dar evenimentele social-politice din Argentina anului 2001 o determină pe Martina să plece în Spania. Rămas singur, Jorge este trist şi fără resurse economice, dar vizita băiatului său, care îi spune că se va căsători şi care îi dă speranţe, îl va face pe Jorge să-şi continue proiectul. De ce e important acest proiect? Pentru că este despre un loc magic, El Chino fiind un spaţiu ca o oază, unde toţi cântă şi dansează, un leagăn al solidarităţii şi prieteniei. Ceea ce oamenii nu găsesc în ţara lor, fiindcă în afară este haos, aici e armonie, toţi se simt minunat, ca într-o insulă de fericire. El Chino este El Dorado, este ţara tangoului, definit ca o plângere continuă, în care nu există singurătate. Fiindcă, spune un personaj, un om singur este mai puţin de jumătate de om, întregul fiind perechea, bărbatul şi femeia. El Chino este, cum ar spune Eliade, soluţia evadării.

*

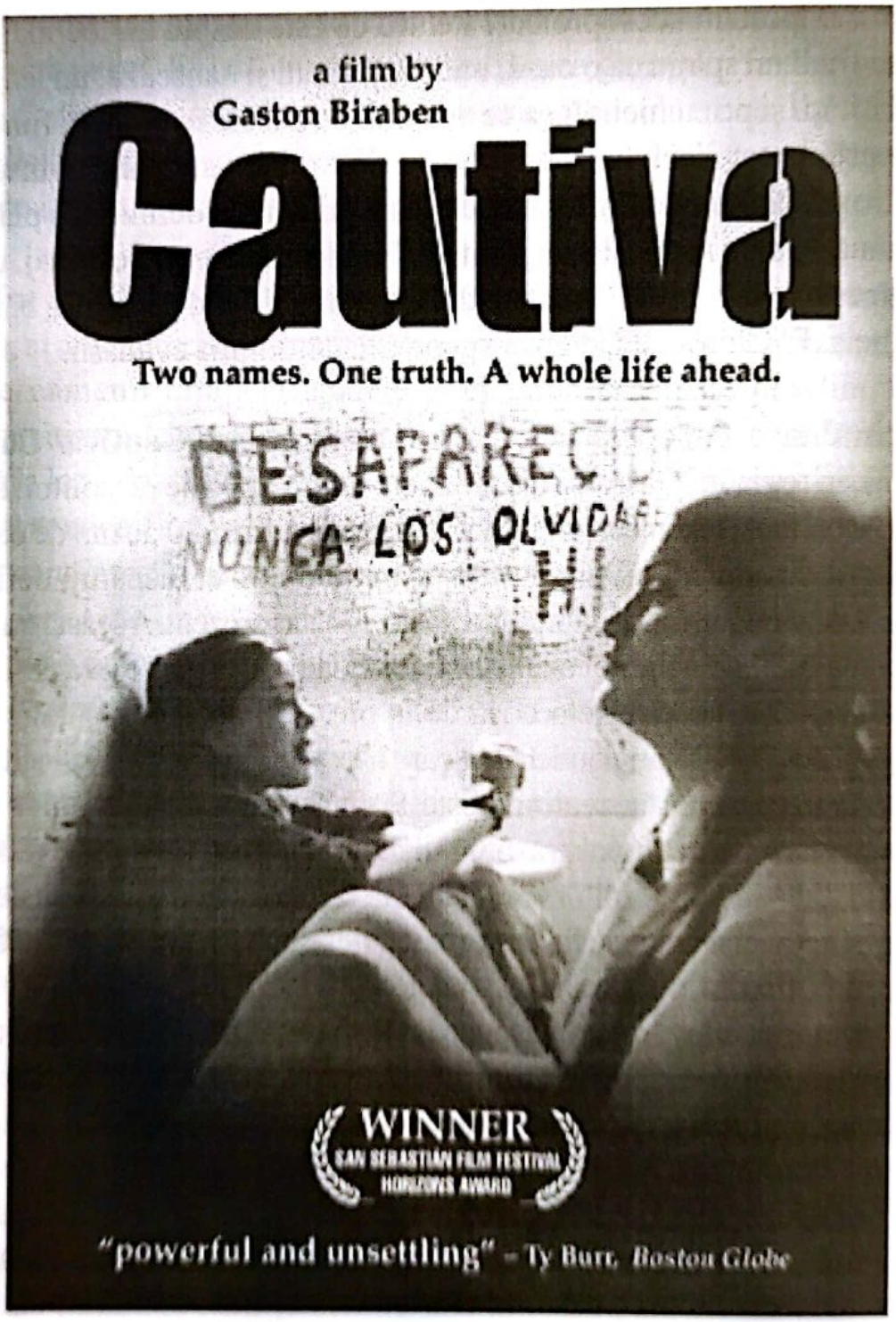
În fine, capodopera acestui ciclu de filme este **Cautiva/ Captiva** (2003), în regia lui Gaston Luis Biraben, un film politic răscolitor, având ca temă un fapt istoric cutremurător: dispariţia a circa 30 de mii de oameni în timpul dictaturii militare din 1978, mulţi dintre ei dispăruţi definitiv, doar 74 de copii, urmaşi ai lor, fiind găsiţi până în prezent. Această tragedie naţională este redată prin cazul Cristinei Quadri, o tânără elevă de 15 ani, care într-o dimineaţă este scoasă de la ore, de la colegiul catolic unde învăţa, şi dusă în faţa unui judecător, care îi explică cu probe ceva incredibil, că ea nu este ea, că în realitate este Sofia Lombardi, fiica unor tineri arhitecţi dispăruţi în timpul „războiului murdar", cum este numită dictatura militară din Argentina anilor '70, când mii de persoane au fost considerate subversive, sechestrate de forţele armate, duse în lagăre şi ucise sau făcute să dispară, fiindcă nu au mai fost găsite vreodată.

Mama sa adevărată o născuse pe Sofia în lagăr, dar pruncul a fost luat de un torţionar şi dăruit unui şef de-al său, a cărui soţie tocmai pierduse copilul la naştere. Părinţii adoptivi o înfiază pe Sofia, îi dau alt nume, Cristina, altă identitate, ascunzându-i adevărata identitate, ba e posibil ca însuşi bărbatul, Quardi, care avea o funcţie înaltă în poliţie, să-i fi ucis pe părinţii reali ai Sofiei, să se piardă orice urmă, să nu mai aibă cine o revendica pe Sofia. Dar bunica ei trăia şi a aflat că Sofia

Scanned with CamScanner

trăiește și, împreună cu alte rude, o revendică, de aceea tânăra ajunge să fie chemată de la școală în fața organului judecătoresc, fără știința părinților ei adoptivi.

Toate aceste fapte le aflăm o dată cu Cristina-Sofia, pe care ea le descoperă singură, când începe să investigheze cazul său, alături de o colegă, și ea cu părinți dispăruți, și să dea de aceste urme care i-au fost ascunse. Realizarea acestui film-anchetă este făcută cu mijloace artistice



Scanned with CamScanner

deosebite, dat fiind că accentul nu este pus pe investigaţia exterioară, ci pe psihologia eroinei, care are parte de o interpretare de excepţie (Barbara Lombardo), fiindcă nu este uşor să joci două identităţi deosebite în acelaşi timp. Actriţa imprimă gravitate acestui rol, maturitate, profunzime. Tema este eliadescă. Un personaj care se află în căutarea adevăratei sale identităţi. Nu mă îndoiesc că dacă Mircea Eliade ar fi cunoscut un asemenea caz, poate că fantastica sa teorie a identităţii ar fi căpătat şi alte nuanţe existenţiale.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Schimbarea de optică

Imaginea consacrată despre filmele sud-americane era una politică. Tot ce ne-a parvenit din America Latină au fost filme despre revoltă, revoluţie, protest, revendicări sociale. Simbolul lor era Che Guevara, Bolivar, Santander, Zapata şi alţi eroi care au făcut istorie, care au schimbat din rădăcini lumea sud-americană, încremenită într-o tradiţie milenară, consolidată în structuri de monolit, la care s-au adăugat dictaturi „originale". Era imaginea drumului spre libertate, spre democraţie, presărat cu mii de victime.

Cineaştii noii generaţii însă propun o schimbare de optică. Apare o distanţare, uneori chiar o persiflare a trecutului, o privire deloc nostalgică, dimpotrivă, tăioasă, satirică, crudă, chiar băşcălioasă.

Aşa se prezintă cel puţin filmele din selecţia Zilelor Filmului de Limbă Spaniolă, a căror acţiune are loc în ţări din America Latină. Astfel, **Dansul victoriei** se petrece în Chile, **Zi nepotrivită pentru pescuit** în Uruguay, **Condamnaţii**, în Peru, **Chico şi Rita**, în Cuba, la Havana, excepţionalul **Până şi ploaia**, în Bolivia, **Scaune muzicale**, în Argentina, **Cere-i Regelui socoteală**, în Asturias, **Punct şi linie**, în Venezuela şi Columbia.

De pildă, în acesta din urmă, **Punto y Raya** (2004), se amestecă graniţele, popoarele, luptătorii de gherilă, traficanţii de droguri, patrioţii, amantele, serviciile secrete, forţele paramilitare, armata şi guvernanţii. O zonă dură, cunoscută prin războaie civile foarte sângeroase, se transformă într-o parodie, apropiată ca stil de filmele de război franţuzeşti cu Bourvil sau Fernandel. Regizorul Elias Schneider parodiază naţionalismul exacerbat din cele două ţări.

Scanned with CamScanner

Un venezuelean, Cheito (Roque Valero), şi un columbian, Pedro (Edgar Ramirez), se înrolează în armata ţării lor, unul cu forţa, celălalt de bună voie. De aceea, Cheito încearcă pe toate căile să dezerteze. Ei se vor întâlni la graniţa celor două ţări, pe malurile râului Moron, unde are loc cea mai mare parte din acţiunea acestui film, ca duşmani, apoi ca prieteni. Ei sunt capturaţi când de traficanţii de droguri, când de trupele de gherilă, când de armată, fiind confundaţi fie cu inamici, fie cu prieteni, fie cu spioni străini, fie cu traficanţi sau partizani, fie cu alt soi de aventurieri.

E adevărat, Cheito, fiind vânzător de droguri, caută să profite de orice împrejurare. Iar deasupra tuturor acestor false vitejii şi încurcături armate, pluteşte eroticul, în lumea soldaţilor fiind prezente tot timpul fete frumoase, care merg în canoe, ca într-o expoziţie mobilă, fiind câştigate prin organizarea unui meci de fotbal între soldaţii ţărilor combatante.

Cheito şi Pedro, după multe încăierări, se vor împrieteni, vor ajunge să-şi împartă şi bocancii, vor merge prin junglă doar cu un bocanc şi cu un picior gol, îşi vor încurca şi iubitele, ba Pedro o cere în căsătorie pe sora lui Cheito, după ce află că acesta i-a sedus iubita.

Tot felul de încurcături, care nu se petrec pe o scenă de commedia dell'arte sau ca în **Visul unei nopţi de vară**, ci în pădurile şi arăturile pline de ierburi toxice, pentru droguri, de la graniţa dintre Venezuela şi Columbia. Numai viaţa şi moartea n-au graniţă, valorează tot atât cât eroticul sau falsele medalii pe care le primesc „eroii", Cheito şi Pedro, ca simbol al păcii care se încheie între cele două ţări.

Acest stil bufonesc nu ne surprinde dacă aflăm că scenaristul filmului este José Antonio Quirós, regizorul care a tratat şi tragedia minerilor din Asturias, în **Cere-i Regelui socoteală**, într-o manieră parodică.

Probabil că după atâta istorie revoluţionară, urmează, ca la Shakespeare, comedia. Şi cineaştii sud-americani dovedesc că au suficient umor, ca în filmul argentinian **El juego de la silla/ Scaunele muzicale** (2003), realizat de Ana Katz, în care Victor (Diego de Paula), care lucrează în Canada, revine cu treburi în ţara natală şi are la dispoziţie o zi pentru a-şi vizita familia, mama, un frate şi două surori, la care se adaugă şi iubita sa din tinereţe. Toţi se dau peste cap să-l primească cât mai frumos, memorabil chiar, cu ghirlande, desene, cântece, mâncăruri alese şi mai ales jocuri din copilărie, unul mai original ca altul. Jocul „scaune muzicale" va strica însă cheful la toţi, fiindcă mama, obişnuită numai să câştige,

Scanned with CamScanner

pierde. Sunt două planuri, cel al amintirilor şi cel real. E o fină parodie despre o familie jumătate handicapată, eşuată, cu excepţia lui Victor, singurul realizat, fiindcă a avut puterea să plece în străinătate.

Sigur, e greu să te recunoşti într-o astfel de lume modestă, care trăieşte la limita penibilului, aşa cum sunt toate manifestările ei, stângace, false, atonale. Aceasta o fi oare „familia" argentiniană? Oricum, lui Victor pare să-i fie, dacă nu ruşine de familia lui, de care vrea să scape cât mai repede, în orice caz milă. Dovadă că din aeroport îi transmite mamei numărul său de mobil!

Şi alte filme din selecţia amintită, pe care le-am prezentat anterior, ne revelează un fapt cert, că istoria este la răscruce, ţările Americii Latine suferă o deschidere, în care tradiţia este răsturnată, amestecul de naţii devine noua realitate sud-americană, care a început să fie tratată şi de cineaşti cu umor, cu un umor trist, uneori în cheia unor parodii parabolice. Sau descoperim cu surpriză o abordare ruptă total de pecetea specificului naţional, dovadă că unele subiecte grave, văzute anterior în manieră neorealistă, sunt acum tratate în bâşcălie. În acest punct, filmul sud-american seamănă cu filmul românesc.

Scanned with CamScanner

Lecția sud-coreeană

Ce este viața?

În filmul autobiografic **Arirang** (2011), al lui Kim Ki-duk, cel mai cotat regizor asiatic, există o secvență pur hamletiană, în care Umbra sa îl întreabă pe autor ce este viața? Şi Kim Ki-duk, singurul protagonist al acestui film, spune că este o tortură. Şi explică faptul că omul este o ființă care îi torturează pe alții şi este torturat de ei. Un fel de masochism, iar când nu mai poate, fuge, părăseşte locul acțiunii.

Această idee este într-un fel contrazisă de frumusețea vieții pe care o duce Kim Ki-duk, de singurătatea lui departe de lumea dezlănțuită, într-un cort aflat într-o cabană improvizată, unde e homo faber, căci el şi-a confecționat tot ce-i poate face viața confortabilă în singurătate. Mai mult, regizorul sud-coreean mărturiseşte că toată viața a fost singur, n-a avut prieteni, iar cei pe care i-a avut, l-au trădat, singurătate pe care acum şi-o împarte totuşi cu o pisică, un animal de la care învață cum să mănânce, cum să-şi facă nevoile şi cum să fie curat.

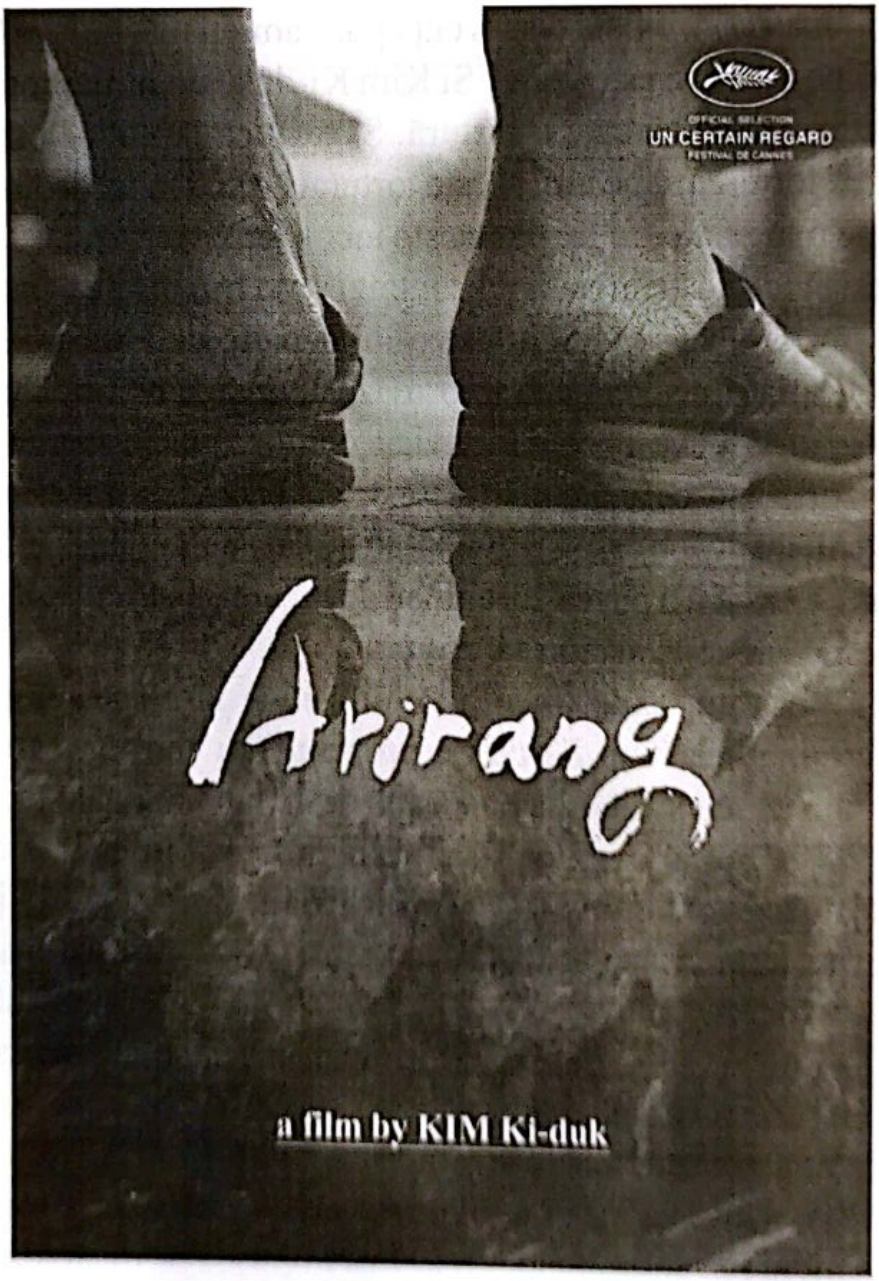
Filmul este un experiment, o confesiune fără anestezie, cum ar spune Wajda, adică Kim Ki-duk e propriul său chirurg, care îşi face sieşi o autopsie generală. El se întreabă de ce nu mai poate face nici un film din 2008, de la **Dream**, şi îşi rememorează momentele tari ale carierei lui de regizor faimos. Cauza principală ar fi tentativa de sinucidere a unei actrițe, atunci când lucra la acest film, **Visul**, pe care el a salvat-o în ultimul moment. Şocul acestui eveniment l-a determinat să nu mai facă film, fiindcă, şi-a spus, dacă filmele mele fac ca oamenii să se omoare, înseamnă că nu sunt bune.

Şi demonstrează că actorii sunt înnebuniți să joace numai roluri negative. Şi el chiar va juca un rol negativ, îşi va confecționa un pistol, cu care va merge în anumite locuri şi-i va împuşca pe ticăloşi, pe idioți,

Scanned with CamScanner

pe nenorociți, cum spune el. Dar pistolul nu are decât trei gloanțe. Doar trei ticăloși are lumea? Nu i-a mai rămas decât un glonț rătăcit, acasă. Desigur, ultima secvență include și momentul când el pune pistolul spre sine și încearcă să filmeze sinuciderea. Însă pistolul nu se mai descarcă, face fâs!

Dar ca să răspundă Umbrei sale ce este viața, mai întâi ne spune ce este filmul? **Arirang** este Dogma lui Kim Ki-duk, este arta sa poetică, felul lui sucit de a face filme, de parcă ar fi un Lars von Trier al Asiei. Filmul, pentru el, fie ne ajută să aflăm adevărul, fie ne amuză, fie e extras din realitate, așa cum crede că a procedat el în cele 15 filme pe care le-a realizat și care i-au adus gloria internațională, apoi recunoașterea națională.



Scanned with CamScanner

Exact ca la noi. Nu o dată am spus că suntem chinezi, deşi Kim Ki-duk e sud-coreean, ceea ce e cu totul altceva, pentru că în timp ce chinezii şi românii sunt hei-rupişti, voioşi, sud-coreeni sunt trişti. Şi când sunt trişti, cântă un celebru cântec tradiţional, numit **Arirang**:

În lumea asta nenorocită,
Iubita mea cu inima de piatră
m-a părăsit!
În lumea asta tristă,
Ţi-ai lăsat iubirea în urmă,
Lasă-mă să plâng!
Pe iubita mea, care m-a părăsit,
O s-o doară picioarele cale de trei mile
Până o să ajungă la mine.
Arirang, Arirang, Aririyo,
Peste colinele Arirang,
Trimite-mă, te rog!

Nu există în tot filmul decât această referire finală, la un zeu. Colinele Arirang sunt simbolul împlinirii de sine, la care trebuie să ajungi. Similitudinea cu spaţiul mioritic este izbitoare, fiindcă viaţa este o călătorie sinusoidală, „urci şi cobori", „cobori şi iar urci", aşa cum tot repetă Kim Ki-duk, într-un delir existenţial, greu se prevăzut. El îşi mişcă trupul şi îndeosebi capul, ca o morişcă. Are comportări total crazy. Asemenea gândurilor sale despre moarte.

Ciudat, un om care trăieşte pe munte, izolat, care îşi face apă topind zăpadă, care duce o viaţă de chilie, nu atinge totuşi problema credinţei, a religiei. Filmul său este un eseu dens de aproape două ore, timp în care Kim Ki-duk vorbeşte cu sine însuşi, vorbeşte vrute şi mai ales nevrute, tot ce-i trece prin cap, dar nimic despre dumnezeire.

Există totuşi în film o secvenţă copleşitoare, când eroul, în baraca sa, vede la televizor un film cu un personaj care trage după el o piatră de moară şi are în braţe statuia unui Buddha. Desigur, e un film în film. Personajul urcă un munte, o colină, cu piatra după el şi cu statuia în faţă. Viaţa şi arta. Existenţa şi religia. E ca un Capricorn. Cade, se răneşte, scapă statuia, se bate cu obstacolele pădurii, plină de cioturi şi crengi, dar până la urmă ajunge sus, în vârf. Şi statuia seamănă cu

Scanned with CamScanner

Gânditorul nostru de la Hamangia. Şi de acolo, de sus, priveşte spre pagoga din mijlocul unui lac, aflat la poalele muntelui. Este categoric imaginea lumii, o replică iconică modernă la parabola mitului lui Sisif. Acesta să fie viaţa? Arirang?

Experiment infantil cu Pieta

Deşi i-a pus ultimului său film, **Pieta** (2012), un titlu atât de preţios, regizorul sud-coreean Kim-Ki-duk rămâne dator cel puţin cu dimensiunea metafizică a filmului. A realizat bine numai dimensiunea fizică, materială, concretă, povestea unui mafiot („loan shark"/ rechin de împrumut sau recuperator) care schilodeşte oamenii pe care îi împrumută cu bani.

De fapt, tânărul bărbat, frumos, cu o alură impresionantă, pe nume Gang-do (Lee Jung-jin), face parte dintr-o reţea, are un şef, ca în **Naşul** lui Coppola, care îl trimite să adune banii de la datornici, de la cei creditaţi. Îi împrumută cu o suma şi le ia o dobândă de zece ori mari mare.

Dar datornicii sunt săraci, n-au de unde să plătească şi atunci acceptă să fie schilodiţi, pentru a primi ajutor de invaliditate. De obicei, Gang-do îi schilodeşte echivalent cu datoria, cu cât ar fi ajutorul social, 30 de mii de dolari, să spunem, aşa cum este chiar un caz în film, cel invalid având o soartă grea, căci nu mai poate munci şi trebuie să-l întreţină soţia lui. Cei doi stau într-o casă fragilă, din materiale plastice, iar soţia are o camionetă cu care cară „pufuleţi". Datornicii lucrează în mici ateliere mecanice, unde accidentele se petrec curent, aşa că a fi schilodit în procesul muncii e ceva curent. Anapoda e cazul unui tânăr a cărui soţie aşteaptă un copil, iar el îi cere lui Gang-do să-i schilodească ambele mâini, ca să câştige 60 de mii de dolari, ca să-i asigure odraslei nenăscute viitorul, deşi, fără mâini, nu va mai putea să-i cânte la chitară cântece de leagăn! Gang-do nu-i mai taie mâinile şi-i lasă şi chitara, dar umorul său sadic e atunci când unei femei căreia îi schilodise şi băgase în pământ fiul, îi ia iepurele din casă, singura ei avere!

Totul pare logic, dar datornicii văd în Gang-do un monstru, un demon, fiindcă el îi torturează ca să recupereze banii, pe care îi ceruse urgent şeful lui. Şi ca să-l facă şi mai monstruos, şeful îl pălmuieşte pentru că a încălcat înţelegerea, el i-a cerut lui Gang-do doar să recupereze banii, nu să îi schilodească pe oameni. Însă oamenii dacă nu au, de unde să dea? Cum ar putea oare Gang-do să recupereze banii pe cale „amiabilă"?!

Scanned with CamScanner

La Coppola există clar o înțelegere între recuperator și șeful lui. Ca și într-un film polonez numit chiar **Recuperatorul**. Și Martin Scorsese în **Raging Bull** (1980) ne arată cum se formează eroul său, boxerul Jake LaMotta, adunând bani de la datornici! E o temă universală, dragă mafiei italiene, în primul rând, poate de aceea a și luat acest film stângaci, **Pieta**, Leul de Aur la Veneția!

Și cum un monstru nu era de ajuns, Kim Ki-duk i-a inventat o pereche. Tot e Gang-do orfan, nu știe cine îi sunt părinții, așa că apare o femeie care se dă drept mama lui. Ea nu are nici un nume, dar genericul o indică Mi-son (Jo Min-soo). Mi-son are un plan diabolic, să se răzbune pe Gang-do ca... mamă!

Ea se apropie de el treptat, îl urmărește, îi intră pe sub piele, începe să-i pregătească mesele, el începe să nu se mai simtă singur, deși inițial o respinge cu o violență extremă și nu o mai scoate din „târfă nebună". Relația lor e stranie, mai ales că ea tace atunci când Gang-do o întreabă dacă mai are frați, familie, cum de l-a abandonat după ce s-a născut, de ce? Întrebări care rămân fără răspuns.

Ciudat, dar Gang-do renunță deodată (așa vrea regizorul) să o mai suspecteze pe Mi-son și o acceptă ca... mamă. Îi vedem chiar plimbându-se pe stradă fericiți, ținându-se de mână, ca niște îndrăgostiți, făcându-și cadouri ochelari, așa cum mai apoi el e trimis de ea să cumpere un tort, fiindcă „azi e ziua ta de naștere". Ciudat cum, în această lume mică a cartierului, ea nu-i recunoscută de cineva, să-i trezească lui o suspiciune asupra ei!? Iată că și unui regizor al concreteții îi scapă multe amănunte de viață.

Dar dacă „fiul"-monstru se dă pe brazdă și începe să aibă sentimente umane, filiale, falsa mamă, în schimb, e mai mult decât un escroc de identitate, e o criminală, ajungând la o crimă odioasă. Ea îl ucide cu sânge rece, cu lanțul de la atelier, pe șeful lui Gang-do, adică începe cu capul peștelui care se-mpute. Mai devreme apucase din acvariul lui Gang-do peștele (un țipar) și îl spintecase, îl gătise, dar el nu mănâncă, fiindcă ținea la acel pește. Crima atrage crimă. Și înțelegem că Mi-son vrea să-l scape pe Gang-do de șeful lui. Oare pentru că devine o Pietr, o apucă mila de „băiatul" ei care o iubește? Dar sadismul lui Mi-son nu cunoaște limite, vrea cu orice preț să-și umilească victima. Cum?

Acțiunea se petrece într-un cartier mizer al orașului Seul, cartier numai de mici meșteșugari, care va fi demolat în curând. În loc va fi un

Scanned with CamScanner

cartier de zgârie-nori. Deci lumea pe care o vedem nu va mai exista. Acum e ca un fel de Groapa lui Oatu. Şi cei schilodiţi de Gang-do visează numai la răzbunare. Unul din datornici se spânzură. E chiar soţul lui Mi-son. Din acest moment, ea ticluieşte un plan al răzbunării, ca în Macbeth. Mi-son este o Lady Macbeth a posteriori, care supravieţuieşte morţii lui Macbeth, dar care îşi desfăşoară altfel patologia: se dă drept mama lui Gang-do, care trăieşte de 30 de ani singur, abandonat, bolnav de singurătate. Dragostea filială se aprinde în Gang-do, care nu a ştiut ce e dragostea de mamă. Femeia îşi joacă foarte bine rolul mamei, ne face să credem că e chiar mama lui Gang-do, până în momentul când începe să joace rolul victimei: atunci când Gang-do nu e acasă, ea înscenează că ar fi ameninţată cu moartea de către cei care vor să se răzbune pe Gang-do, să-i ucidă mama, când au aflat că el are o mamă. Mi-son lasă mobilul deschis, ca „fiul" ei să audă zgomotele pe care ea le face, înscenând că ar fi cineva în cameră, care a venit s-o ucidă. E un cerc vicios al răzbunării. Între timp, Mi-son croşetează cu febrilitate un pulover, Gang-do crede că e pentru el, dar ea îl lucra pentru soţul ei mort. Şi Gang-do îl recunoaşte atunci când îi sapă groapa falsei sale mame şi dă peste cadavrul soţului ei, îmbrăcat cu acest pulover.

Mai înainte, Mi-son îi ceruse fiului ei să-i planeze un copac. El îi plantează lângă râul din apropiere un pin, la baza căruia Mi-son îl va îngropa pe soţul ei, pe care, până atunci, îl ţinuse într-un container în atelier.

Dar ca răzbunarea să fie şi mai aprigă decât în tragediile antice, aşa cum numai eriniile erau în stare, falsa mama se aruncă de la etajul unui bloc în construcţie şi moare, în timp ce Gang-do, aflat jos, îl imploră pe ipoteticul ucigaş să-i lase mama în viaţă şi să-l omoare pe el. Mi-son, ca îl bancurile pentru copii, se tot preface că e ameninţată de o persoană nevăzută. Patologia este rotundă. Ea obţine văicărelile lui Gang-do, dar trebuie să obţină şi moartea lui. De aceea se aruncă în gol. Se sinucide. Scopul ei este să-i pricinuiască falsului său fiu o durere nemăsurată. Dovadă că el, după ce o îngroapă pe Mi-son alături de soţul ei, lângă pin, se sinucide, legându-se de camioneta soţiei unuia dintre cei pe care i-a schilodit.

*

Un film horror, plin de cazuri patologice, dar nu Pietà. Totul este împins spre melo, când toţi cei schilodiţi de Gang-do emit aceeaşi replică laitmotiv: „Tu nu ai o mamă, nu ştii ce e mila?!"

Scanned with CamScanner

La acest nivel se reduc semnificaţiile implicate în cuvântul **Pietà**, din care Michelangelo a făcut cea mai vizitată statuie din lume, aflată la intrarea în Basilica San Pietro de la Vatican. Ea reprezintă înainte de toate suferinţa mamei în faţa morţii fiului. Moartea copilului înaintea părinţilor, tema din Mioriţa.

Dar filmul lui Kim-Ki-duk nu are nici o legătură cu aşa ceva. Filmului îi lipseţte accentul grav, aţa cum e transcris titlul, în loc de Pietŕ, Pieta. Infantilismele din **Pieta** rimează cu imaginaţia din celelalte filme ale regizorului sud-coreean, care însă, din punct de vedere tehnic, îşi arată aici încă o dată clasa, lucrându-l în stil horror, dar şi la limitele dintre naturalism şi suprarealist. Şi e jucat excepţional.

Totul, la nivelul concreteţii, repet, este profesionist, superprofesionist, decepţionează doar faptul că toată această acumulare de întâmplări inventate, de o copleşitoare concretețe, nu se ridică la Idee, la ideea de Pietà, la planul metafizic al mamei care îţi plânge copilul, aici fiind exact invers, al copilului care îşi plânge mama, o mamă care nu e a lui, o mamă-cacealma, iar noi ştim acest lucru, dar nu se produce catharsis-ul, fiindcă tragedia e falsă, e absurdă, mama se sinucide ca să se răzbune pe fiul inexistent, pe un bărbat care nu a cunoscut dragostea de mamă. Toate aceste fire duc la concluzia unei blasfemii a ideii de Pietà.

Şi să ne gândim numai la faptul că Gang-do e onanist, aşa cum vedem încă din prima scenă, iar apoi „mama" lui ajunge să-l masturbeze, după ce el îi dă să-i mănânce un testicol („numai dacă mănânci asta, cred că eşti mama mea"), iar ea mănâncă, apoi el îşi violează mama, spunând că „vreau să intru acolo de unde am ieşit".

La ce nivel de infantilism a ajuns complexul oedipian! Iar naturalismul sângeros, cu cadavre, schingiuiri şi păsări tăiate, jumulite, cu maţele înşirate pe podeaua casei, în baie, în bucătărie, mereu cu sânge pe mâini, pe picioare, este departe de artă, de pictura cinegetică flamandă. Desigur, aceste momente frizează paranoia sexuală.

Categoric, **Pieta** este o melodramă coreeană de o violenţă exacerbată, care nu are nici o legătură cu religia, cu credinţa, nici cu Iisus şi Fecioara Maria. În acest film, deşi are un titlu care obligă, nu există nici un strop de pietate.

Totul e o păcăleală, ca şi afişul filmului, imitând gestual faimoasa sculptură **Pietà** a lui Michelangelo, imagine care nu se regăseşte în

Scanned with CamScanner

film. Kim-Ki-duk s-a format în Europa, la Paris, are obsesiile culturii europene (vezi și **Amen**, și **Samaritan Girl**, alte teme creștine), dar amprenta sa asiatică este totală, ca și startul în cinematografie, pe baza unor scenarii polițiste.

Credeam că prostituția și păcăleala vin numai de la Cannes, dar iată că vin și de la cel mai serios și bătrân festival al lumii, cel de la Veneția, fondat în 1932. Este până la urmă o jignire a spectatorului, așa cum a fost și tam-tamul făcut de organizatorii Festivalului Internațional de Film Experimental, ajuns la ediția a treia, având spectacolul de gală cu **Pieta**, care ne-a amintit zicala cu la pomul lăudat.

Sacul oricum rămâne la ei, fiind umflat cu atâtea inepții, ca **Road**, **Rita** sau **Timi**, încât te întrebi dacă autorii lor au vreun pic de talent. Experimentul e un gen dificil. Nici **Pieta** nu este decât o boare de experiment. Se crede că dacă n-ai ce spune, faci experiment. Dimpotrivă, experimentezi o idee, o modalitate nouă de a povesti, un nou mijloc tehnic sau computeristic, fiindcă mai tot ce-am văzut e digital. Imaginația competitorilor se reduce la anecdote cu handicapați. Un film scurt trebuie să conțină *in nuce* un viitor film de lung-metraj. Nu se poate să faci un festival, finanțat de CNC cu bani grei, selectând în competiție atâtea non-valori, atâta maculatură! E o bătaie de joc, e o jignire a imaginației creatoare!

De fiecare dată, la fel ca și la **Pieta**, am ieșit din sala de proiecție trist și nedumerit, ca mulți alți spectatori, care reflectau figura boțită a prezentatorilor acestui inconsistent festival în care experimentul e doar la nivel infantil.

Scanned with CamScanner

Lecția suedeză și nu numai

Boala babilonică

Atmosfera de perdiție, drog, alcool, sex şi rătăcire, aminteşte de filmul **Babylonsjukan/ Sindromul Babilon** (2004), tot al unui chilian, Daniel Espinoza, stabilit în Danemarca, dar care a realizat acest film în Suedia. Este primul film suedez produs în conformitate cu un concept lansat de regizorii danezi Lars Kjeldgaard şi Ake Sandgren de la Nordisk Film din Copenhaga, care au creat un curent numit *Directors Cut*, ce materializează visul tuturor cinematografiilor din lume, acela de a face filme simplu, repede şi ieftin.

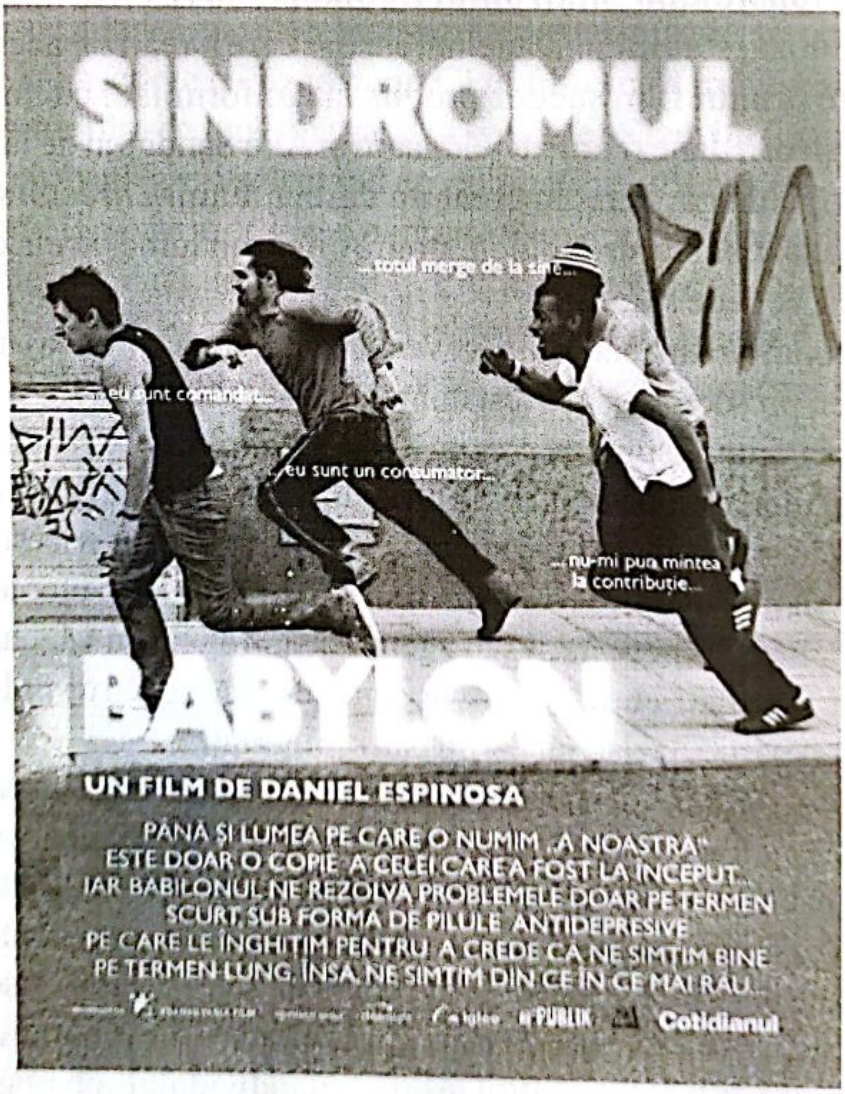
Ca şi conaționalul său Luis R. Vera (vezi Lecția chiliană), care este totuşi pionier, protocronist în acest domeniu, căci **Bastarzii** săi sunt făcuți cu patru ani înainte, Espinoza prezintă un Stockholm al paranghelıştilor, al gropilor şi mizeriei, o viziune ŕ la Orwell, bântuită de un grup de tineri total debusolați, rataţi, fără viitor, rătăcind într-un oraş al mizeriei şi groazei, controlat de camere de supraveghere, unde libertatea este o utopie, poliția e la tot pasul, înşişi funcționarii sau agenții de întreținere a vagoanelor de metrou sunt înarmați cu bastoane de cauciuc, iar spectrul politic este dominat de un partid nazist, un partid Anti-imigranți.

Însuşi regizorul Daniel Espinosa declară faptul că lumea din jurul găştii din film este înfiorătoare, absurdă şi de neconceput. Un personaj explică la un moment dat ce este *boala babilonică* de care suferă Suedia, o țară care se mândreşte cu neutralitatea ei, dar în care individul este controlat de camere de supraveghere, este pe rol de cobai, în timp ce grupul social nu mai ia nici o atitudine, este sătul de viața integrată într-o societate de consum. Boala babilonică ar fi acest control insidios al individului sub masca unui

Scanned with CamScanner

ambalaj de libertate. De aceea, viața lui se reduce la drog și sex, într-un orizont de așteptare în care triumfă numai Gustavsson, un rasist care, atunci când are loc o întrunire nazistă la care participă și gașca veselă, formată din tineri de diferite naționalități, o poloneză, un negru etc., el decretează: „*Gata! Credem că s-a mers prea departe cu preocuparea față de imigranți, când Suedia nu-și poate vedea de ale ei!*".

O replică asemănătoare găsim și în filmul lui Luis R. Vera, **Bastarzi în Parasdis**, spusă de un polițist. Dar Espinoza merge și mai departe, când ne prezintă luptele rasiale de pe stradă, încăierările obișnuite dintre rasiști și imigranți. Nu știi ce să crezi, dacă sunt ficțiune sau fapte rupte din realitate!? Dar cum am relatat în cartea **Elogiul satului părăsit**, aceasta este și opinia unui suedez pe care l-am întâlnit în Făgăraș și care mi-a vorbit despre acest sistem supersofisticat de control absolut al oamenilor, așa cum în filmul lui Espinoza personajele sunt urmărite de camerele ascunse, atotprezente.



Scanned with CamScanner

„*De ce mi-e așa de frică tot timpul?*", spune Maja, personajul principal. Personajele dialoghează continuu, simt nevoia să se confeseze, iar idealul lor este acela exprimat de Pauline: „*Tot ce-ți dorești în această lume este să ai pe cineva care să te vadă așa cum ești*". Și cum sunt aceste personaje? Sunt mereu dornice de sex, de paranghelii, avându-l întruna pe limbă pe Fuck You și derivatele lui. Există o tensiune specială în acest film, se creează senzația de suspiciune, ca într-un regim dictatorial, dar este greu de crezut că în Suedia ar fi securitate, așa cum era în comunism. Dar nici libertinaj. Personajele, în acest iureș de *carpe diem*, trăiesc totuși periculos. Iar scena răpirii lui Gustavsson este elocventă. Drogul este asociat cu rasismul, iar oamenii așa-zis normali sunt numai extremiști, ori pierde vară, ori naziști. Dacă Lars von Trier se joacă de-a idioții, Espinosa se joacă de-a rasismul.

Asprimea vieții

Filmul suedez **Varg/ Lupul** (2008), în regia lui Daniel Alfredson și scris de Kerstin Ekman, are ceva din povestirile lui Jack London, la care se adaugă o judecată dură asupra societății suedeze. Pe de o parte, în Suedia, din 1965, lupii sunt animale ocrotite de lege, iar, pe de altă parte, crescătorii de reni nu sunt deloc ocrotiți, deși lupii le fac mari pagube în turme, așa cum se întâmplă în cazul lui Klemens (Peter Stormare), care, cu ajutorul nepotului său, Nils (Robin Lundberg), va ucide lupul care le-a făcut ravagii în turma de reni. Patrula de poliție va da de urma lupului ucis, va face investigații și îl judecă pe Klemens, care neagă, dar până la urmă declară că el e făptașul, deși îl acoperă pe Nils, adevăratul autor al crimei, căci băiatul îl lovise pe lup cu toporul în creștet, după ce Klemens îl alergase și-l sleise de puteri. Însă Klemens îl acoperă, fiindcă Nils e încă elev și trebuie ca viitorul lui să se petreacă fără cazier. Klemens este amendat și condamnat la un an de închisoare. Familia ipotechează casa spre a păți amenda, nu vinde turma de reni, o veste care îi redă lui Klemens nădejdea că viața lor legată de tradiția creșterii de vite nu se oprește aici, este o alternativă pentru el și familia sa, mai ales pentru Nils.

Așadar, filmul descrie o comunitate de nordici, numită Saami, care luptă pentru supraviețuire în condițiile unei vieți extrem de aspre. Momentele climei nordice, ale existenței indigene, tradiționale, cu peisaje

Scanned with CamScanner

antologice, sunt puse în contrast cu nevoile şi regulile societăţii moderne. Filmul pare mai degrabă un reportaj în stil Discovery, căruia îi adaugă elemente fictive, cum ar fi viaţa de familie destrămată, dar care se uneşte în jurul necazului prin care trece Klemens, care şi-a ales totuşi calea libertăţii, a vieţii izolate, devenind un fel de lup singuratic.

Vigoare şi oboseală

După o serie de filme americane, a venit rândul să văd şi câteva europene, aduse de caravana TIFF, un festival itinerant. Trăim pe aceeaşi planetă, problemele omului sunt cam aceleaşi peste tot, de la siguranţa zilei de mâine la fenomenul încălzirii globale. Şi totuşi ce diferenţă între filmul american şi cel european! Câtă forţă, cât ritm, ce prospeţime de viaţă în producţiile americane şi câtă morbiditate, câtă lentoare, câtă lehamite în cele europene. Şi e suficient să compar filmele încununate în acest an cu Oscar, pe care le-am analizat pe larg aici, şi cele câteva filme europene văzute din calupul TIFF. Din ele se simte de la o poştă că America e o ţară tânără, viguroasă, care şi-a păstrat mentalitatea de învingător a pionierilor, comparativ cu oboseala instalată în filmele europene, din care reiese că Europa e o zonă tot mai obosită, saturată, fără soluţii. Şi e suficient să vezi cum se distrează americanii şi europenii.

Americanii sunt dornici după spectacol, distracţia la ei este simplă, directă, dintr-o bucată, dimpotrivă, la europeni primează perversitatea, totul e sofisticat, plin de poveşti cu rataţi şi eşuaţi. Apoi, ca manieră, filmul american e construit pe poveste şi pe vedetă, pe când cel european pe antipoveste şi pe antivedetă, cu actori cât mai şterşi şi insipizi. Mostră este filmul suedez **Involuntar** (2008), alcătuit dintr-o serie de instantanee, care surprind felii din viaţa unor suedezi, ca Villmar Björkman, Linnea Cart-Lamy sau Leif Edlund, actori care se joacă pe ei înşişi în film, nesfiindu-se să se despoaie, după o metodă de lucru împrumutată de regizorul Ruben Östlund de la Lars von Trier cu al său cinematograf minimal teoretizat în **Dogma** lui. Östlund recidivează după **Chitaristul mongoloid** şi ne oferă o nouă anti-lecţie de fixism, toate scenele din film fiind filmate dintr-un cadru, cu camera fixă.

Astfel că filmul arată ca un album plin de indiscreţii şi răutăţi la adresa conaţionalilor săi, ajunşi în acest film de râsul lumii, atât par de idioţi, de limitaţi, de indecenţi. La o serată, unul se dezbracă la pielea goală şi merge

Scanned with CamScanner

în mâini, în timp ce un comesean îi înfige coada de la o mătură în fund! O femeie se spală de spermă într-o toaletă. Două fete se autopozează în ipostaze de tembele. Un şofer de autocar plin de turişti refuză să mai conducă până nu află cine a rupt şina de la o perdea. Un alt şofer alungă un grup de tineri aflaţi la iarbă verde şi o răpeşte pe fata care dormea. O petrecere e redată numai la nivelul picioarelor şi aşa mai departe.

*

Aşa cum am spus, festivalurile europene încurajează un astfel de cinema obosit, minimal, limitat, fără sens, absurd. Nu mai departe Festivalul „Transilvania", care adună toată maculatura lumii, dovadă că, după ce a făcut valuri furtunoase, ce credeţi că a premiat? Marele Premiu a fost acordat filmului norvegian **Nord** (2009), care e departe de a fi un film artistic, este un documentar, dar nici el ca lumea. Nu este nimic. Ai putea să faci un compromis şi să spui că ar fi povestea unui piromant, fost schior, ajuns la spitalul de nebuni, care incendiază locuinţele unde stă. E mereu în căutarea altei locuinţe, pe care o incendiază şi tot aşa. El nu ştie unde se află şi care e rostul lui.

Când cineva îl întreabă unde merge, el răspunde că spre Nord. Şi când nu mergi spre Nord, ce faci? Merg spre Sud, răspunde el. Dar această poveste se intersectează cu alta. Eroul, pe nume Jomar (Anders Baasmo Christiansen), află că are un băiat cu fosta lui iubită aflată în Nordul îndepărtat şi pleacă în căutarea lor cu un scooter de zăpadă, apoi, după ce-l distruge, îşi continuă drumul cu nişte schiuri împrumutate. Şi în timpul acestei călătorii decorative, într-un peisaj alpin, în care vedem numai munţi înzăpeziţi, nu se întâmplă nimic semnificativ.

La un moment dat, e ajutat de o fată, când lumina soarelui şi a zăpezii îl orbeşte, aşa cum l-a orbit pe Saul strălucirea lui Iisus, apoi, când i se strică scooterul, întâlneşte un tânăr anti-gay, cu care se hârjoneşte şi de la care va lua schiurile, după care se intersectează cu nişte soldaţi ce făceau manevre şi, în fine, cu un aborigen, care, înainte de a dispărea sub gheaţă, îi dăruieşte cardul său! Toate situaţiile sunt absurde, schizoide, începând cu faptul că Jomar îşi stinge crizele sale psihice numai cu alcool. El nu poate trăi fără alcool. Poate de aceea e şi piromant! Oricum, filmul nu are nici o logică şi cred că ceea ce am povestit eu aici e mai interesant decât ceea ce regizorul Rune Denstad Langlo a reuşit să arate. Dacă Marele Premiu e aşa, vă imaginaţi cum au fost celelalte filme din festival!

Scanned with CamScanner

Şi e suficient să vezi două-trei, fiindcă restul e maculatură, sunt trase la indigo, după cum reiese din prezentarea lor în programul festivalului. Unul este **Katalin Varga**, despre care am scris anterior. Altul este acest film suedez **Involuntar**, al unui regizor care e considerat speranța filmului suedez, deşi în Suedia nu mai există speranță, toți sunt nebuni, e o lume schizoidă, din toate punctele de vedere. Din filmul lui Langlo se vede că Suedia este la limită.

Ce dovadă mai mare vreți decât faptul că extrema lor dreaptă a făcut un cult din Zelea Codreanu, aşa cum am arătat într-un articol special, în care am descris întâlnirea cu nişte suedizați, români plecați după '89 acolo şi care mi-au spus cât de deprimată este lumea suedeză, drogată, alcoolică, pesimistă, terminată, comparativ cu satul românesc, încă viu şi nepervertit. Filme ca **Involuntar** şi **Nord** n-au nici o şansă la publicul larg, nu vor ajunge niciodată în vreo rețea americană. Sunt filme de buzunar, de săli mici, de vizionări excentriste, cu intrarea gonflată şi cu plata băuturii la bar. Acest tip de cinema, practicat şi de cineaştii noştri, evident, omoară filmul european, dar şi speranța ca publicul să mai intre în sala de cinematograf.

Scanned with CamScanner

Lecția thailandeză

Primitive

New Museum din New York este locul unde, dacă mergi, nu te decepționează niciodată, fiindcă nu există să nu vezi ceva nou, nemaipomenit, fiind mereu gazda unor expoziții uluitoare.

Aș porni întâi de la o surpriză, de la expoziția **Primitive** a lui Apichatpong Weerasethakul, un cineast thailandez, celebru în Europa, mai ales după ce anul trecut a luat Palme d'Or la Cannes pentru **Uncle Boonmee Who Can Recall Past Lives** (2010), pe care l-am comentat la timpul cuvenit, când filmul său a fost adus la București, dar un cineast total necunoscut în America sau aproape necunoscut.

Dovadă că **Primitive** este considerată prima expoziție („american debut") din New York dedicată operei artistului thailandez, dar și proiectul său cel mai ambițios de până acum: o multi-platformă constând dintr-o instalație de opt video-clipuri și, într-o încăpere specială, un scurt-metraj intitulat **Phantomas of Nabua**.

Nabua este satul natal al lui Weerasethakul, unde se petrece și acțiunea din **Unchiul Boonmee care își poate aminti viețile anterioare**. De fapt, filmul nu are nici un fel de acțiune, e mai mult o evocare a vizitei pe care i-o face lui Boonmee fantoma soției sale.

Personajul principal în filmele cineastului thailandez este pădurea luxuriantă, iar structurile lor narative se află la intersecția dintre om și natură, viața urbană și cea rurală, memoria personală și colectivă, legată mai mult de război. Sunt metafore care se desfășoară într-un ritm senzual, static, asiatic, fără vlagă, care imprimă filmelor sale calitatea de vis. Din punct de vedere tehnic, regizorul combină elemente de folclor local cu telenovele. Exact ceea ce trăiesc locuitorii din Nabua, un sat de agricultori.

Scanned with CamScanner

În **Primitive**, cineastul se concentrează asupra ciocnirii dintre trupele militare şi simpatizanţii comunişti din anii '60 şi '70, când au avut loc represiuni brutale. Bărbaţii s-au ascuns, lăsând satele populate numai cu femei şi copii. Weerasethakul face o paralelă între această dislocare socială şi o veche legendă locală despre fantoma unei văduve care deturnează orice om care are curajul de a intra în imperiul ei.

Ciclul Primitive este un amestec între document şi ficţiune, urmărind povestea unui grup de adolescenţi de sex masculin din Nabua, care construiesc o navă spaţiala ce îi poate plimba pe săteni din trecut în viitor. Imaginile se intersectează cu iluminarea unor peisaje rurale şi urbane din Nabua. Sunt revelate somnul şi visele bărbaţilor în momentele de creativitate, joc şi amintire. Istoria latentă de lupte politice care bântuie **Primitive** reverberează puternic cu tensiunile recente dintre armata thailandeză şi clasa muncitoare din Bangkok, mulţi dintre muncitori provenind din comunităţile rurale, cum ar fi Nabua. Weerasethakul a spus că videoclipurile sale sunt mai degrabă „impresii de lumină şi memorie" decât o istorie politică a localităţii Nabua. Aceasta instalaţie, **Primitive**, este, desigur, un experiment, un experiment inedit, nemaivăzut, ca un vis de „reîncarnare şi de transformare".

De pildă, într-una din săli, pe un ecran bifuncţional, plasat pe colţul încăperii, deci pe doi pereţi, se proiectează o acţiune paralelă: pe un ecran un soldat doarme, dar pe ecranul de alături vedem ce visează, lupte, prădări, trădări, schingiuiri.

Imaginile pe cele 8 ecrane se derulează non-stop şi poţi privi alternativ fragmente din aceste scurte filme inspirate din războiul care s-a abătut şi asupra satului natal al cineastului. Este o lume stăpânită de spectrul războiului. Peste tot bombe, explozii, soldaţi. Totul e un coşmar şi, ca să te salvezi, exista etajul 7.

De fapt, e bine să începi vizita acestui special muzeu cu etajul 7, numit „Salon Panoramique", pentru că de aici se vede panorama New York-ului, într-un spaţiu transparent, fiindcă nu te desparte de restul spaţiului, al străzii Bowery şi al clădirilor vecine decât un geam de siguranţă! Evadarea e totuşi fragilă, iluzorie, iar când te reîntorci în clădire, în spaţiile expoziţionale, nimereşti iar într-o lume de coşmar. Care a început să fie, tot mai des, lumea normală a artei.

Scanned with CamScanner

Lecția țiganilor

Între imagini și arome

Festivalul Filmului European, ediția a XI-a, organizat de către Reprezentanța Comisiei Europene în România și Institutul Cultural Român, în colaborare cu Uniunea Cineaștilor din România, Ambasadele și Institutele Culturale ale statelor membre și candidate, a debutat cu stângul, datorită neprofesioniștilor noștri, deși programul ne anunță că sunt implicate mai multe societăți de distribuție a filmului, cu nași unul și unul, numeroși sponsori și parteneri media.

Dar ca și la gala B-est, când proiecția filmului **Soare înșelător**, în prezența autorului său, Nikita Mihalkov, a fost ratată, și aici, la FFE, la gala de deschidere, cu filmul **La terra/ Pământul** (2006), al italianului Sergio Rubini, s-a întâmplat o defecțiune tehnică impardonabilă, care a trebuit să fie umplută cu muzică țigănească autentică, gustări din tot felul de brânzeturi și mezeluri, mămăligă făcută la un cuptor țărănesc, bere fără măsură și ce s-a mai putut expune și oferi în curtea Muzeului Țăranului Român, unde a avut loc evenimentul.

Și se poate spune că invitații, majoritar tineri, au profitat și au încins o horă de mama-focului în curtea muzeului, alături de vestita orchestră de lăutari „Damian and Brothers", ale cărei soliste, Bocanegra și Bidon, îi invitau la joc. Stilul lor amintește de **Șatra** lui Loteanu, dar muzica tradițională țigănească e prelucrată, actualizată, îmbinată pe alocuri cu elemente de jazz, așa cum au procedat și cu numele lor, care sunt cât se poate de pitorești, cum ar fi Elvis the Bear, Sile the Philosopher, The Tornado Rose, altele rămânând probabil să mai fie stilate, deși sunt mai autentice, precum Romeo Nămol, Leonard Cascarache, Gicu Zimbeaua, Gagiu și Mieluță. Acești oameni au colindat cu muzica lor trei continente

Scanned with CamScanner

şi au realizat 17 albume. Aspectul culinar se explică prin faptul că tema acestei ediţii a FFE este cinematograful şi gastronomia.

De-a lungul anilor, FFE a răspuns obiectivelor UE şi a promovat diverse teme, ca pacea comună, solidaritatea, bună-starea, libertatea de a călători, libertatea de a munci şi alte teme care privesc unitatea şi diversitatea culturală a Uniunii. UE îşi propune acum să fie zona celor „o mie de arome", să protejeze moştenirea comună, unitatea diversităţii şi a specificului local, a tradiţiilor regionale. Însuşi Prinţul de Wales sprijină această idee şi contribuie la conservarea tradiţiilor şi produselor rurale româneşti. Aşa că vom asista la un maraton de 46 filme din 24 ţări, care vor fi combinate cu arome, în secţiunea dedicată gastronomiei, care a şi dat denumirea de Festivalul culinar Slow Food, ca o replică la cunoscutul Fast Food, în ideea de a încetini pofta polifemică şi a mări gradul de interes pentru film, Slow fiind opusul lui Fast.

Dacă mâncarea e asociată de regulă cu graba şi lăcomia, arta presupune o „îngurgitare" mai lentă, adică o potolire a instinctului animalic şi o ridicare meditativă la spirit. Însă curtea Muzeului s-a dovedit neîncăpătoare pentru degustătorii şi cumpărătorii de alimente rurale, capitol la care românii sunt neîntrecuţi. Ţărani din diferite colţuri ale ţării s-au întrecut îi a-i atrage pe spectatori cu preparate locale, din tradiţia bucătăriei româneşti. Din păcate, aromele nu s-au prea combinat cu imaginile, care la un moment dat au început să se deruleze anapoda, ceea ce a dus la întreruperea proiecţiei. Când defecţiunea s-a dres, era prea târziu şi spectatorii au plecat masiv, cu aromele în ei şi în sacoşe. Dar şi cu ritmul imprimat de lăutari.

Sper să mai am ocazia să văd filmul lui Rubini şi să-l comentez. Până atunci voi comenta filmele noi prezentate în festival, care a inclus şi câteva filme româneşti, deloc culinare, poate cu excepţia filmului **Senatorul melcilor**, care expune o gastronomie pe bază de melci, având ca efect nu aroma, ci voma. Ca şi politica care se face pe plaiurile noastre. Evident, cel mai potrivit film pentru tema festivalului este **Vatel** (2000), capodopera lui Roland Joffé, cu Gérard Depardieu în rolul celui mai renumit maestru de ceremonii al Franţei, filmul fiind un spectacol de un mare rafinament gastronomic şi artistic, culminând cu un somptuos banchet regal. Ar fi putut fi inclus şi un alt film asemănător, mult mai pantagruelic şi mai fellinian, **The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover/ Bucătarul, hoţul, soţia sa şi amantul ei** (1989), al lui Peter Greenaway, dar poate că organizatorii

Scanned with CamScanner

au uitat sau n-au ştiu de el. Au selecţionat, în schimb, un film care nu are ce căuta în secţiunea gastronomică a festivalului, capodopera lui Begman, **Fanny şi Alexander** (1982), care este cea mai ingenioasă replică la **Hamlet** care s-a dat vreodată. Tragedia unei familii suedeze de actori, trăită prin ochii unui copil, nu poate fi redusă la festinul care are loc de sărbătoarea Crăciunului, tratată de Bergman într-o cheie extrem de pitorească, într-o sarabandă a petrecerii care aminteşte de tablourile lui Bruegel, sacrul degenerând în momente lubrice, profane, aşa cum este şi botezul din final, sărbătorit în aceeaşi manieră. Bergman oferă festinului conotaţii care sunt sigur că le-au scăpat organizatorilor FFE. Şi e suficient să spunem că aristocratica masă de la sfârşit se desfăşoară nu în ambianţa creată, ca la muzeu, de Damian et co., ci în aceea a unei mici formaţii instrumentale ce cântă **Cvintetul opus 44** de Schumann.

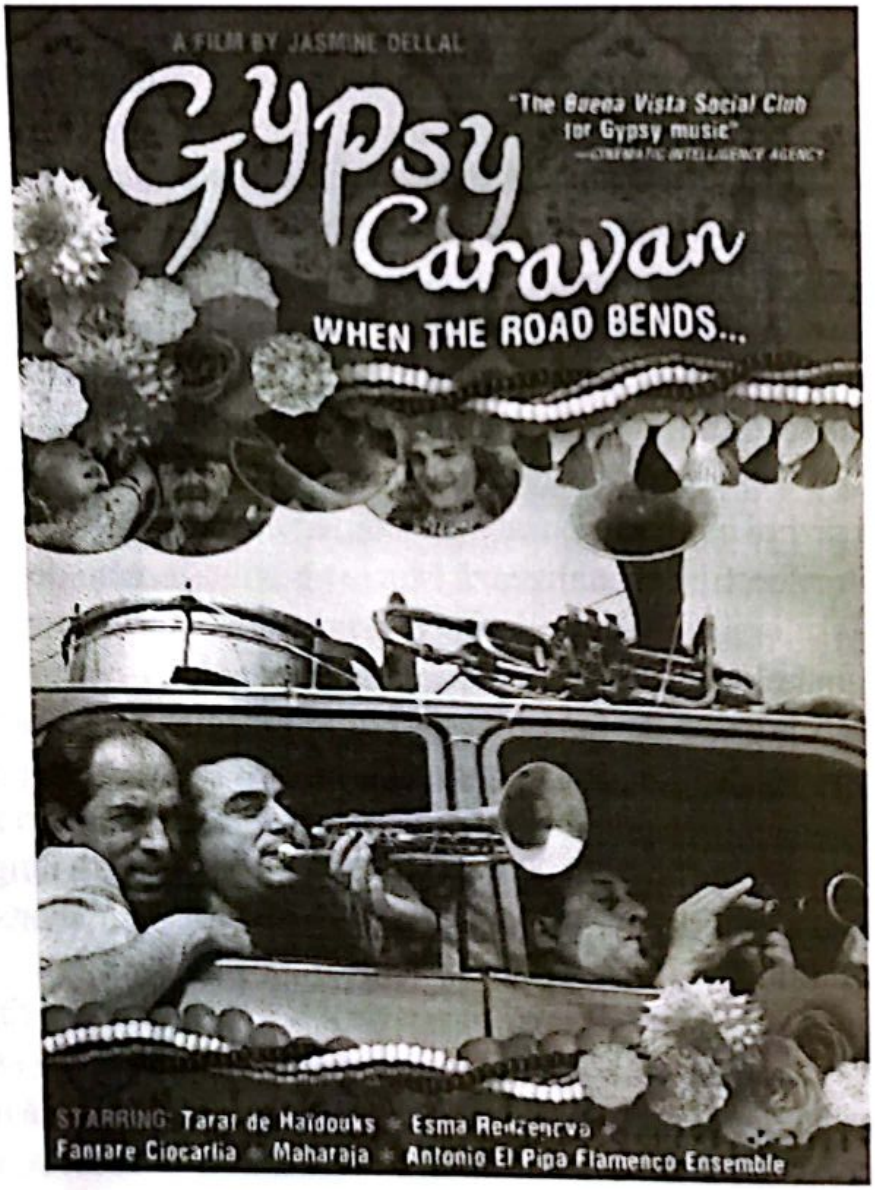
Caravana

Festivalul Internaţional de Film, B-EST, are şi o secţiune numită Romano Cinema and Culture, dedicată ţiganilor, unul dintre documentare fiind de excepţie, **When the Road Bends: Tales of a Gypsy Caravan/ Când drumul e strâmb: Poveşti ale Caravanei ţiganilor** (2006) de Jasmine Dellal, proiectat în prezenţa autoarei. Ca şi **Hidden Sorrows/ Dureri ascunse,** de altfel, de Michelle Kelso, o producţie SUA- România, un zguduitor documentar despre persecuţia romilor români în timpul celui de-al doilea război mondial. Bazat pe documente de arhivă şi pe mărturiile supravieţuitorilor, filmul analizează istoria ţiganilor români deportaţi de către nazişti şi aliaţii lor în lagărele din Transnistria. Alături de evrei, ţiganii au suportat un holocaust la fel de cumplit, prin condiţiile inumane în care au trăit, mulţi murind de foame şi de boli. Documentarista urmăreşte destinul supravieţuitorilor până în prezent, când guvernul german şi băncile elveţiene îi despăgubesc prin fonduri de asistenţă, uneori ajunse prea târziu, când unii nu mai sunt în viaţă şi familia nu are nici cu ce să-i îngroape. **Dureri ascunse** se constituie şi într-o imagine actuală a victimelor sărăcite ale Holocaustului.

Jasmine Dellal, în schimb, care e de origine indiană, a făcut un film superspectaculos, sentimental, uman, nimic rece, având şi şansa să fie filmat de veteranul operator şi documentarist american Albert Maysles. E un film muzical dinamic, care urmăreşte povestea a cinci trupe Gypsy

Scanned with CamScanner

din patru țări diferite, care se reunesc pentru Caravana Gypsy, un turneu de șase săptămâni în America de Nord, uimind și entuziasmând publicul de pretutindeni. Autoarea nu urmărește o istorie a folclorului gitan, nu conferă filmului nici un suport științific, dimpotrivă, le atribuie țiganilor cele mai mari calități umane, morale, estetice, face din ei niște regi neînțeleși. Mai mult, le atribuie însuși cel mai frumos și specific dans spaniol flamenco, fără să-i pese că Borges a scris istoria acestui dans și-i atribuie origini spaniole. Nu știu cu ce ochi văd spaniolii acest film, în care autoarea le atribui țiganilor cântecul și dansul flamenco, așa cum mi-a mărturisit și direct, dovedindu-mi că ea e departe de a-l citi pe Borges sau de a cunoaște filmele flamenco prezentate în Festivalul Filmului Spaniol, comentate și de noi în acest studiu alternativ.



Scanned with CamScanner

Dar Jasmine Dellal nu e preocupată de asemenea „amănunte esențiale", dimpotrivă, ea nu se ferește să-și arate dragostea nemărginită pentru această etnie neînțeleasă și marginalizată, pașnică și pacifistă prin excelență, să-i arate virtutea principală, muzica, folclorul țigănesc, care nu are granițe, dovadă că toate cele cinci trupe diferite alese de ea își găsesc în final punctele comune, în primul rând ritmul și trăirile, ceea ce spaniolii numesc *duende*, și ajung să cânte împreună, deși cred că la fel de bine se integra și un Gheorhe Zamfir, să spunem, căci ritmul și trăirile fac parte și din folclorul românesc. Și nu numai. Regizoarea marchează entuziasmul și umorul acestor oameni, talentul lor muzical, explozia de cântec și veselie. Arată ce e mai bun în cultura gypsy și în diversitatea poporului Romani.

Echipa de filmare se ține de Caravana țiganilor în tot periplul american, filmează culisele și spectacolele date de țigani timp de 6 săptămâni, dar Jasmine Dellal are ideea de a prezenta, prin inserturi epice, viețile reale ale vedetelor gypsy, filmate la ele acasă, în țara de origine. Adică în România, India, Spania și Macedonia. Realitățile din cele patru țări contribuie mai bine la cunoașterea acestor oameni și la rolul muzicii în viața lor de familie. Din România a ales Fanfara „Ciocârlia" și Taraful „Haiducii", cu care Sally Potter a făcut un faimos film, **The Man Who Cried**, despre dragostea dintre un țigan român și o evreică, avându-l protagonist pe Johnny Depp, care apare și aici într-un interviu în care face un elogios și convingător portret etniei țigănești. De la „Haiducii", este prezentată personalitatea lui Neculai Neacșu, un violonist original, care cânta la o a șasea strună. Filmul include și moartea lui, prilej de a vedea și auzi cum se cântă la o înmormântare țigănească, după ce am văzut și o nuntă țigănească.

Caravana devine astfel un pretext pentru o imagine de ansamblu asupra țiganilor de pretutindeni, văzuți utopic ca o mare familie, permițându-ne să cunoaștem mai extins cultura Romani, să ne bucurăm de arta țiganilor și să înțelegem mai bine prejudiciul lăsat de strămoșii lor.

Libertate neîngrădită

Și ediția 2010 a B-EST a vrut să anime secțiunea „Romano Cinema & Culture", invitându-l pe regizorul francez Tony Gatlif, considerat liderul filmelor țigănești, dar festivalul s-a suprapus peste un eveniment

Scanned with CamScanner

nedorit, „norul vulcanic", şi nici Gatlif n-a putut veni, la fel cum s-a întâmplat şi cu Konchalovsky. Ne-am mulţumit doar cu selecţia de filme, care au fost variate şi interesante, cum au fost şi filmele gitane.

De regulă, filmele despre ţigani sunt filme sentimentale, altfel spus, ataşante faţă de această categorie socială, care este privită cu o rară înţelegere şi amplitudine, până la sublim, aşa cum sunt filmele spaniole, filmele gitane ale lui Carols Saura, legate de flamenco, şi până la un film divin precum **The man Who Cried** (2000), al lui Sally Potter, cu Johnny Depp în rolul unui ţigan îndrăgostit de o evreică.

La fel de favorabil ţiganilor este şi **Korkoro/ Freedom/ Libertate** (2009) al lui Tony Gatlif, care îi defineşte pe ţigani într-o situaţie limită, aceea a holocaustului fascist, când şi etinia rromă a avut mult de suferit. Este urmărită povestea unei familii de 15 ţigani, cu bunici, fraţi şi copii, în detaliu, în frumuseţea lor vitală, până la deportarea din final, după ce au şansa de a locui într-o casă pe care le-a dăruit-o un primar idealist. Dar, după ce ţiganii sunt scoşi din lagăr şi împroprietăriţi, ei fug, aleg libertatea, care este raţiunea lor de a fi. Sunt câteva secvenţe antologice în acest film, cum ar fi deposedarea ţiganilor de cai, calul fiind sinonim cu viaţa lor de nomazi. În acel moment, unul dintre ţigani, Toche, e apucat de nebunie în pădure, blestemând pământul şi apa, că au îngăduit aşa ceva.

O altă coordonată principală este legată de credinţa fantastică a ţiganilor în Dumnezeu, ca făcând parte din familia lor, în contrast cu spaima de fantome. Peste tot ei văd fantome, chiar şi în casa pe care au primit-o în dar, deşi i-au uns toate porţile şi uşile cu usturoi! Oricum, prejudecăţile lor, ca şi obiceiurile moştenite, sunt de preferat, sunt mult mai frumoase decât barbaria şi absurditatea războiului. În final, ţiganii sunt prinşi şi deportaţi, aşa cum torturaţi sunt şi primarul şi profesoara de franceză, Lundi (Marie-Josée Croze), care încercase să-i înveţe pe ţigani să scrie şi să citească.

Scanned with CamScanner

Lecția ucraineană

Bucurie apocaliptică

Evident că lumea a luat-o razna! Direcția asta rătăcită se reflectă foarte bine în filmele premiate și selectate la Cannes. Dacă thailandezul **Oncle Boonmee** e un basm cu fantome și pești posesivi de prințese, dacă **Enter the Void** este o mostră de perversiune ce depășește chiar și limitele experimentului, dimpotrivă, **Schastye Moye/ My Joy/ Mon bonheur/ Bucuria mea** (2010), al ucrainianului Sergei Loznitsa e o întoarce la tehnicile mutului rus, la metoda stanislavskiană de interpretare. Și de ce e o bucurie sau fericire pentru regizor să prezinte o barbarie, e greu de înțeles! Căci **My Joy**, debutul artistic al documentaristului Loznitsa, e un fel de film post-apocaliptic, oricum, pregătește un astfel de teren, fiindcă e un film despre oameni-monștri, oameni care se ucid unii pe alții. Și timpul parcă a stat pe loc, parcă ne aflăm și azi tot în timpul războiului, ca în prima întâmplare a acestui film alcătuit dintr-un șir de povestiri, una mai crudă ca alta, care se termină cu un măcel. Cuvântul lait-motiv este „javră", folosit de toți, femei, copii, prostituate, soldați, polițiști. Suntem, de fapt, ca în **Călăuza**, în țara nimănui, care nu duce nicăieri, așa cum îi spune un vagabond unui șofer rătăcit, înainte de a-l lovi fatal în moalele capului. De ce? Pentru a-l jefui. Așa este și povestea a doi soldați care intră la un învățător în casă, acesta îi omenește, le dă tot ce are, dar a doua zi ei îl ucid, când doarme lângă copilul lui, apoi îi jefuiesc casa. Nici o milă. Exact ca în filmele post-apocaliptice americane. Nici nu mai contează dacă filmul are vreun fir coerent, fiindcă jaful și crima constituie legăturile dintre întâmplări. Starea normală e apocalipsa, spaima, disperarea. Oricât de umani arată oamenii și de generoși, imediat le vedem fața de ticăloși. Nu-i chip, oricât de surâzător, să nu ascundă un monstru. E ca în versul antic al lui Plaut: *Homo*

Scanned with CamScanner

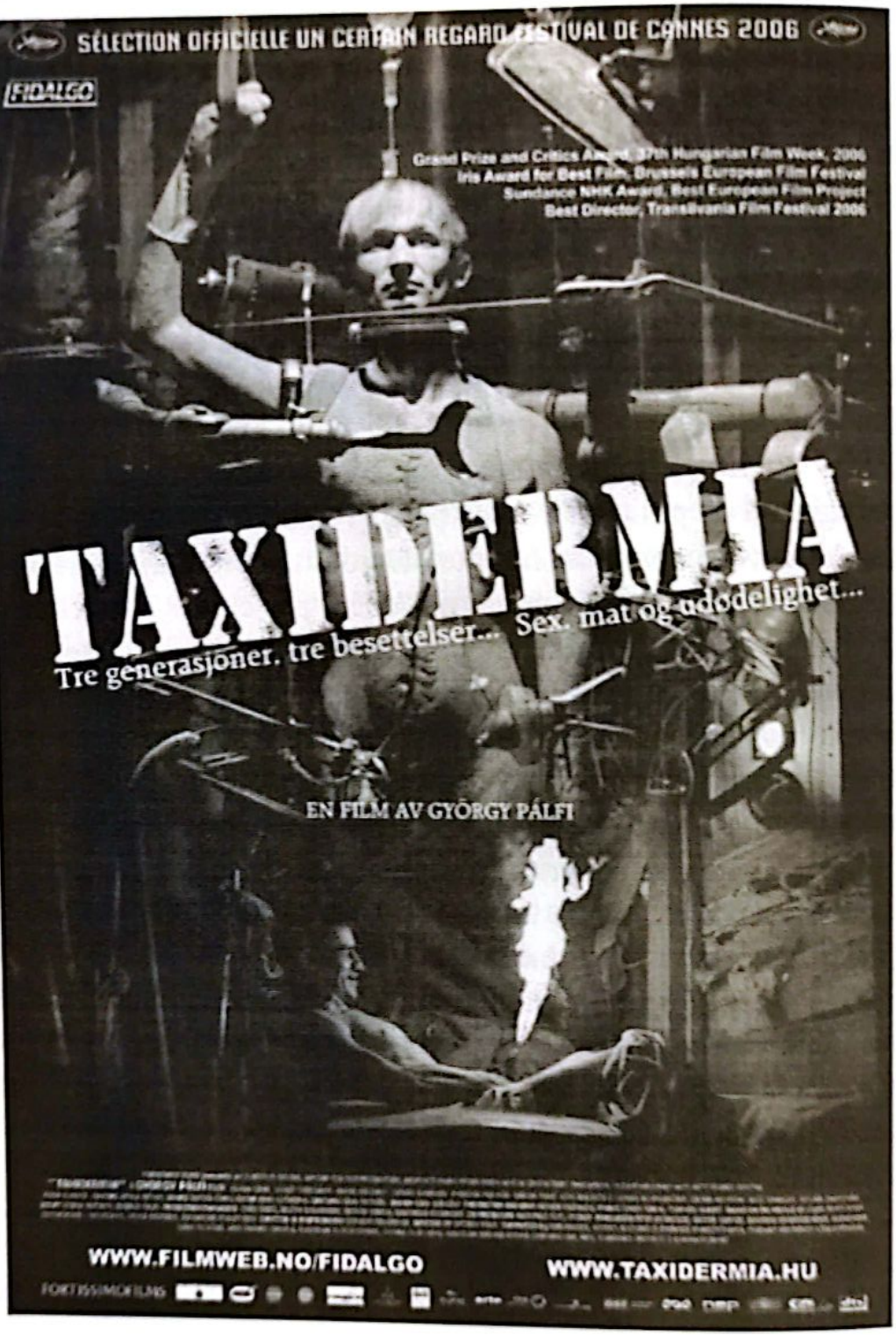
homini lupus. Nu e nevoie de bombe atomice sau de alte maşinării ca să distrugi lumea, doar omul singur o poate face, el e cel mai mare pericol pentru om, pentru umanitate. Aici, în ţara nimănui, e o hoţie şi crimă generalizate. Fie că suntem în epoca gamelei, la sfârşitul războiului, fie în epoca de azi, a mobilului. Celularul e folosit tot pentru a anunţa sau aranja crime. De fapt, înţelegem că bestia din om are drept cauză supravieţuirea. Instinctul de conservare, de supravieţuire, îi face pe oameni fiare, inumani, intoleranţi. Umanitatea se pierde atunci când omul e la limita subzistenţei. Pentru a trăi, el ucide.

Eroul filmului este un şofer, pe nume Georgy (Viktor Nemets), care se rătăceşte undeva în câmpia rusă. Nu ştim ce transportă în camion, el îi spune miliţianului care îl opreşte pentru un control al actelor, că scrie în documente ce transportă. La un moment dat, se trezeşte în cabină cu un veteran care îi povesteşte cum l-a ucis pe şeful unei patrule care, după ce l-a omenit, i-a confiscat geamantanul cu obiecte pe care le luase din Germania, după ce s-a terminat războiul. Avea şi o rochie roşie pentru nevasta lui, cea mai frumoasă fată din sat. Apoi Georgy întâlneşte o prostituată minoră (Olga Shuvalova), căreia îi dă bani să-şi ia de mâncare, dar ea îl blestemă, îl face nenorocit, fiindcă a tratat-o cu milă într-o lume în care nimeni nu are milă, nici prieteni, nici chiar nume. Un accident care întrerupe circulaţia, îl determină pe Georgy s-o ia pe un drum lateral şi se rătăceşte într-o pădure. Îl apucă noaptea aici. Trei vagabonzi, văzându-l că doarme, încearcă să desfacă prelata maşinii. El se scoală şi îi surprinde. Ei îi spun că au găsit maşina aici şi... cu mult meşteşug în vorbe îl invită la un cartof copt, iar când Georgy e curios să afle cum poate ieşi din acest loc, unul din vagabonzi îl loveşte cu o măciucă în cap. Ei taie prelata şi nu văd decât nişte saci, în care se afla făină. De aici se derulează multe alte întâmplări, într-o manieră metaforică, fiindcă filmul are această calitate de a nu explica, de a-l face pe spectator să lege nevăzutul, săriturile voite. Metafora funcţionează fiindcă filmul are unitate stilistică. Orice întâmplare, orice personaj nou sunt feţe ale aceluiaşi univers. Ca deodată să-l redescoperim pe Georgy, care nu murise în urma loviturii, dar are minţile rătăcite, un nou facies, barbă, ca un fel de Frenkenstein. Îl găsim în casa unei femei, care face afaceri cu sacii de făină din camionul lui, aflat acum în curtea ei. Există chiar şi o scenă de sex, în care ea îl foloseşte pe el pe rol de mascul. De asemenea, Georgy se duce cu băiatul femeii la piaţă să vândă făină. Până când nişte mafioţi ai pieţei îl bat pe Georgy şi-l alungă.

Scanned with CamScanner

Nebunul rătăceşte pe uliţe până cade jos. E iarnă. Ar fi îngheţat dacă nu apărea un bătrân cu sania să-l ia. Bătrânul e veteranul din prima povestire. Care va sfârşi ucis de doi militari cu o dubă, care aveau sarcina să ducă un mort la destinaţie, dar nu găsesc casa unde locuise răposatul. Nimereşte la veteran, îl omoară şi-i lasă cadavrul. Crimele sunt fără sens. Nu au nici o justificare. Bătrânul le dăduse lapte, fiindcă avea capre în casă, dar tot e ucis. De regulă, crima apare după o faptă bună. Cel ce omeneşte, cade victimă. Finalul se petrece iar în compania poliţiştilor corupţi de la început, care acum arestează un om nevinovat, îl maltratează şi caută şi doi martori să declare că el s-a opus controlului, deşi era maior de poliţie (Vlad Ivanov). Opresc o maşină şi aduc oamenii din cabină. Primul e obligat să semneze ca martor, dar celălalt e... Georgy, nebunul. Şi în acest context, la violenţele poliţiştilor, răspunde şi el cu pistolul, ucigându-i pe poliţişti, dar, tot aşa, fără nici o logică (ce logică, doar acum e vorba de un nebun!), îi ucide şi pe cei agresaţi de poliţişti. Pe toţi, până şi pe soţia maiorului. Un măcel general. Apoi dispare în noapte. Evident, personajul e construit stanislavskian, pe ideea acumulării. Vedem pas cu pas cum el e umilit, bătut, batjocorit, ca în final să apară monstrul în toată măreţia lui. A acumulat destulă ură ca să fie nemilos. Îmbrăcat într-un palton ponosit, cu barba răvăşită, personajul devine la propriu, numai cât îl vezi, o ameninţare. Este întruchiparea unui rătăcit din **Azilul de noapte**, acei criminali anonimi, nebuni pe jumătate, gata să ucidă la orice pas. Iată apocalipsa. E aici vreo bucurie? În tot filmul nu există decât o explicaţie la intoleranţă, pe care o emite tot un şofer, care îl ia la un moment dat în maşină pe Georgy, o maşină cum era şi a lui. Şi acest şofer îi ţine teoria neamestecului. El spune că toate nenorocirile de pe lume se trag din faptul că omenii se amestecă în treaba altora. Dacă fiecare şi-ar vedea numai de viaţa lui, ar fi bine. Dar nu, oamenii se amestecă, se bagă în viaţa celorlalţi, le intră în casă, în suflet şi de aici tâlhăriile şi nenorocirile.

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

Lecția ungară

Monstruozități suprarealiste

Filmul ungurului György Pálfi, **Taxidermia** (2006), difuzat în aceste zile la Cinemateca Română, este la fel de trăznit ca şi titlul său, care face referire la animalitatea omului, la ceea ce ține de epidermia lui, de instinctul animalic. Inspirat de povestirile scurte ale lui Lajos Parti Nagy, regizorul a optat pentru o poveste grotească, a trei generații de bărbați. Primul este un locotenent, Balatony, care îşi împuşcă subalternul, un onanist, obsedat de propriul penis, pe care îl surprinsese făcând „amor" cu porcul popotei, abia tăiat şi porționat. Penisul lui Morosgoyányi (Csaba Czene) are ceva din năzdrăvăniile „ciocalăului" lui Creangă, din celebra sa **Poveste a poveştilor**, adică face minuni, ca în scena când îşi trimite sperma până la stele, ca să fie apoi ciugulit de un cocoş...

O bucătăreasă obeză naşte un copil, dar nu se ştie cine e tatăl, căci el, copilul, se născuse cu o codiță. Pe care locotenentul, asumându-şi odrasla, i-o scurtează cu un cleşte. Băiatul, Balatony Kálmán, va creşte şi devine un gigant, un concurent obez al concursurilor de îndopare, care participă la competiții de întrecere socialistă, mereu pe primele locuri ieşind ruşii şi bulgarii. Dar nici ungurii nu se lasă mai prejos, ba o unguroaică, Gizi, iese chiar campioană. Ca s-o cucerească, Balatony Kálmán (Gergely Trócsányi) face eforturi să se îndoape cât mai mult, să-i atragă atenția lui Aczél Gizi (Adék Stanczel). Şi după ce o cucereşte, fac nunta, apoi împreună vor participa la concursuri de îndopare.

Această parte a filmului e ca un reportaj despre acest gen de concursuri, ceva inuman, o monstruozitate, cum se vede din culise, mai ales după concurs, când concurenții vomită ceea ce au înfulecat la concurs. Din dragostea dintre cei doi obezi se naşte Balatony Lajos (Marc Bischoff), un schilod, care va deveni „preparator", adică specialist

Scanned with CamScanner

în îmbălsămarea animalelor, în special a pisicilor mari, pe care le creşte tatăl lui, Balatony Kálmán, ajuns un monstru de obezitate, un superponderal (Gábor Máté), de peste 500 kg, cu o burtă revărsată în toată camera, arătând ca un supragigantesc Buddha. Văzându-l că înghite alimentele cu ambalaj cu tot, pe ideea că se resoarbe în organism, Lajos, care îl îngrijea şi îi îngrijea şi pisicile, îl părăseşte furios. Pleacă, uitând însă uşa deschisă de la gratiile cuştii în care se aflau pisicile sălbăticite. Când, într-un târziu, se linişteşte şi revine acasă, vede dezastrul: pisicile flămânde au atacat gigantica burtă a tatălui său şi s-au hrănit cu maţele kilometrice, pe care le-au întins în toată casa. Atunci Lajos are o idee salvatoare: se apucă şi-şi împăiază tatăl, fiind mândru de reuşita lui.

Această idee va declanşa încă una la fel de nemaipomenită: Lajos se gândeşte să se autoîmpăieze. Îşi construieşte un mecanism în jurul corpului, cu ajutorul căruia îşi scoate măruntaiele, se coase, ca în final o lamă să-l decapiteze. Aceste două mostre de împăiere sunt descoperite de un client al lui Lajos, care venise să-şi ia lucrarea împăiată pe care o comandase, vede că nu-i răspunde nimeni, ajunge în subsol, unde îi descoperă pe cei doi împăiaţi minune! Şi-i va veni şi lui o idee: îi expune în America, într-un muzeu, sugerând o realitate a viitorului.

Toate aceste poveşti groteşti sunt tratate în manieră suprarealistă. Desigur, e un film şocant, crud, un umor negru, legat numai de partea animalică a fiinţei umane, cum spuneam, cu aspecte încă nevizualizate pe ecran. Un fel zoomahie, de Grădină a plăcerilor giganteşti, monştrii umani fiind văzuţi ca nişte făpturi de mucava, simpatice, aşa cum vedem în anumite desene animate. Nu ştiu cine gustă un asemenea film, dar nu ne îndoim că are spectatorii lui, cum ar fi „călugărul Ignatie", un impostor dezaxat.

Fragil

Un film fragil, adică modest, inconsistent, ca şi titlul lui **Szelíd teremtés – A Frankenstein-terv/ Un garçon fragil. Le project Frankenstein**, a realizat ungurul Kornél Mundruczó, altfel scris, Cornel Mândruţă, fiindcă tatăl său, cum ne-a mărturisit el la proiecţia de la cinema „Studio", e român. L-a prezentat Therry Frémaux, directorul selecţioner de la Cannes, care a spus că Mundruczó, el îi spunea Kornél, este o certitudine a cinematografului de mâine. Dar toţi cineaştii sunt o

Scanned with CamScanner

certitudine pentru cinematograful de mâine, cu cel de azi e mai greu. Povestea are ca sursă de pornire romanul scriitoarei britanice Mary Shelley (1797-1851), **Frankenstein** (1818), considerat capul de pod al literaturii ştiinţifico-fantastice moderne. După 17 ani petrecuţi la un orfelinat, Rudi (Rudolf Frecska) se întoarce acasă sperând că va găsi afecţiune şi că va afla cine e tatăl său. Din întâmplare, nimereşte în timpul unui casting, iar regizorul, jucat chiar de Kornél Mundruczó, fascinat de figura sa, îl alege în rolul principal. Rudi însă descoperă acasă o fată frumoasă (Kitty Csikos), pe care o vrea de soţie. Se opune tatăl ei (Miklos Szekely), pe care îl ucide, aşa cum o va ucide şi pe mama sa bună (Lili Monori). Crimele par nişte accidente nevinovate, dar sunt crime, iar Rudi devine un criminal urmărit de poliţie. Regizorul este nevoit să-l ascundă, fiindcă îşi dă seama că el este tatăl lui Rudi. Îl ia pe fiul său, îl leagă la mâini, vrea să mimeze o înscenare, probabil, apoi fuge cu el în munţi, dar când îl dezleagă, neatent, se răstoarnă cu maşina. Regizorul e mai puţin rănit şi se duce după ajutor, în timp ce fiul său, pe bancheta din spate a maşinii, moare. În zare, pe tot orizontul, ne inundă albul zăpezii. Toate întâmplările acestui film sunt trase de păr, o fantezie fără priză, care ne trimite la **My Joy**, al cărui erou, Georgy, e mai apropiat de modelul lui Shelley decât e aici Rudi. Dar Loznitsa se inspiră din fapte reale, el creează o Rusie ca o ţară a nimănui, un univers post-apocaliptic, dominat de fiare umane, un fel de Frankenstein multiplicat. În orice om, pare a ne spune Loznitsa, doarme un Frankenstein. Trezit, omul devine o fiară. Dar aici Rudi este asemenea titlului „un băiat fragil". Nu ne înfioară. Nici o acţiune a lui nu este motivată sau măcar convingătoare estetic. Nici când îl loveşte cu fereastra în cap pe tatăl fetei, nici când o aruncă pe mama sa de pe balcon în curtea interioară a blocului. Formula e mai apropiată de filmul poetic. Sugestii, metafore, ca în filmul suprarealist, dar cât de departe suntem de **Un chien andalou**! E un film moale, fiindcă regizorul a oscilat între un film poetic şi un film horror. Nu a ieşit nimic. Nici măcar un film poliţist. Apă de ploaie.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Lecția venezueleană

Omul invizibil

Până la un punct, drept melodramă poate fi taxat și filmul venezuelean **Postales de Leningrado/ Vederi din Leningrad** (2007), scris și regizat de Mariana Rondon. E o poveste narată cu vocea și privirea unei fetițe care retrăiește experiențele guerilei venezuelene din anii '60. Marcela (Greisy Mena) își întâlnește la munte vărul, pe Teo (Laureano Olivares), așteptând ca părinții lor, membri ai guerilei, să vină după ei. Aici vor sta la bunica lor (Haydee Faverola), considerată nebună, fiindcă a fost chemată să recunoască niște morți și mereu a spus că sunt fiii ei. Despre 62 de cadavre a spus același lucru. Între timp, cei doi copii reconstituie din imaginație aventurile pe care le-au auzit de la părinții lor, Marta (Maria Fernanda Ferro) și Teo Nino (William Cifuentes). Din acest motiv, filmul se bucură de un montaj colosal, reconstituind eroismul și tragedia unui popor așa cum ele s-au înregistrat în mintea unor copii. Sunt amintiri diverse, șocante, marcate de alternanța dintre planul obiectiv și cel subiectiv. De fapt, toată optica narativă este subiectivă. Filmul are o structură similară fluxului memoriei. Originalitatea lui e în afară de orice discuție. Sunt chiar secvențe antologice, copleșitoare. Dovadă că la Festivalul de la Biarritz a fost considerat Cel mai bun film, iar la Festivalul de la de la Sao Paulo a obținut Premiul special al Juriului pentru debut regizoral.

Acum, ideea din titlu. „Vederile poștale" erau un fel de parolă, prin care comunicau insurgenții. Nimic mai dramatic decât povestea unei mame tinere, ca un copil, care își duce sarcina în timpul războiului, cu toate consecințele care rezultă de aici, urmăriri, arestări, deportări, torturi. Extrem de original în acest film este ideea smulsă din practica luptătorilor, a rebelilor, care își schimbau numele, pentru a nu putea fi identificați. Își

Scanned with CamScanner

schimbau mereu numele până când nici ei nu mai ştiau cum îi cheamă. De fapt, aşa cum spune fetița, naratoarea, scopul era ca într-un final să nu mai ai identitate, să ajungi ca omul invizibil. Parcă ar fi ideea din sculptura lui Jacques Hérold, **Marele Transparent**, fiindcă, la un moment dat, la o percheziție, când fetița se află într-un autobuz cu mama ei, se întâmplă minunea: polițiştii caută, dar pe ele nu le mai văd, ceea ce înseamnă că au devenit transparente, invizibile!

Scanned with CamScanner

În loc de concluzii

Categoric, lecţiile pe care ni le oferă cinematografiile lumii sunt ca o oglindă purtată de-a lungul şi de-a latul ei, aşa cum visa Shakespeare să fie teatrul sau Stendhal, romanul. Dar filmul se dovedeşte un limbaj care sparge orice graniţă, chiar şi zidul chinezesc sau al Berlinului, se dovedeşte cu adevărat a fi un limbaj universal, ca şi muzica sau picura, dar la un nivel popular, deşi superior, sincretic, adică este o sinteză de limbaje, se naşte şi împlineşte prin interferenţa mai multor limbaje artistice. În pofida imensei concurenţe dintre forţele de producţie, dominate de America, cinematografiile lumii tind spre colaborare, spre coproducţii. Cinematograful ca industrie, implicit ca şcoală, devine tot mai mult un limbaj multinaţional, aşa cum îl practică festivalurile de film, tot mai numeroase, un adevărat miriapod cineplanetar, în timp ce filmul, ca entitate estetică, se vrea specific naţional, mai exact, poartă amprenta artistului principal care l-a zămislit, regizorul. Există astfel o concurenţă acerbă între filmul de autor şi cinematograful comercial, între experiment şi marfă sau produsul de succes.

Nu mai reluăm ideile pe această temă pe care le-am expus în cărţile anterioare sau în prefaţa acestei cărţi, din care se pot trage multe învăţăminte, dat fiind că lecţiile pe care le oferă cinematografiile lumii sunt ca un tratat de morală, filosofie, politică, istorie, cultură şi umor. Multitudinea de lecţii cinematografice oferă o chartă a lumii, ele sunt ca un seismograf al ei. Planeta şi omul sunt aşa cum le reflectă cineaştii, mai bine sau mai prost. Evident, am selectat cele mai bune filme, reprezentative pentru fiecare ţară sau autor din producţia recentă. Cele mai multe filme le-am văzut în cadrul unor festivaluri, dinte care cel mai puternic mi se pare Festivalul Filmului European, fiindcă în calitatea lui se implică foruri importante din UE, aşa cum am văzut. Filmul se dovedeşte încă o dată o armă nu numai estetică sau economică, dar şi politică.

Scanned with CamScanner

Indiscutabil, soluţia pe care o oferă cei mai mulţi dintre cineaştii lumii, la crizele ei, este comedia. Adesea o comedie corozivă. Din filmele analizate reiese însă că lumea nu are soluţii reale, că e aproape fără speranţă reală.

Salvarea e în vis, în metaforă. Deşi nu ştie „încotro bate vântul", Europa se distrează! Nu numai America. Nu numai ţările turistice. Dezorientării, îi opune veselia. Lipsei de sens, prosteala. Peste tot vedem cafenele supraaglomerate, rokeri, motocicliști, disco-baruri, sex cât cuprinde, cafturi şi caftiţi, droguri şi drogaţi, nebunie şi dezmăţ non-stop. Aproape că nu-i film actual din selecţia unui festival în care să nu vedem că în locul problemelor grave şi nerezolvate ale ţărilor europene, dăm peste împărăţia lui Carpe Diem. Ridicată la rang de ideal, prin personajul lui Kevin Costner din filmul **Secrete de familie** (2005). Nimeni nu pare preocupat de altceva decât cum să-şi trăiască clipa mai bine, într-o lipsă de orizont crasă, ignorând lumea şi pe cei din jur.

Sacrificată este în primul rând munca. Nimeni nu mai munceşte. Nu mai există un cult al muncii, toţi tind să trăiască pe spinarea altora, să fure sau să înşele, pe ideea că omenirea a creat destul, că oamenii au muncit suficient, au făcut o istorie a lor, acum trebuie doar profitat, să te înfrupţi din ceea ce s-a creat. Brutalitatea, lăcomia şi violenţa au înlocuit munca şi respectul pentru celălalt.

Nu e de mirare că o societate care evoluează pe aceste piste zolist-freudiene ajunge în pragul colapsului moral şi al autodistrugerii, contând numai pe distracţie, ca drog, ca soluţie a evadării, ca abandon al unei lumi rapace şi alienante, cum se întâmplă şi în filmul **O minunată noapte în Split** al croatului Arsen Anton Ostojic, realizat în maniera lui Kusturica, sau în parodicul **800 de gloanţe** al spaniolului Álex de la Iglesia, noi şi şocante imagini ale alienării şi dezmăţului de care am pomenit. Nu e numai imaginea post-apocaliptică din filmele americane gen SF, e un post-apocalpis real. Mutanţii se datorează unor periculoase mutaţii existenţiale.

Munca este desconsiderată ca fiind înjositoare şi înlocuită cu variante ale verbului „a te descurca", aşa cum arată Guido Chiesa în superpremiatul său film **Lucrând cu încetinitorul**, în care, pornind de la mişcarea studenţească bolognezã, prezintă generaţia tânără total refractară faţă de munca salariată, tinerii preferând să se descurce de pe o zi pe alta, făcând câte o „munculiţă" oarecare, cum fac doi băieţi de la

Scanned with CamScanner

periferie: sapă un tunel care să-i ducă până sub sediul Casei de Economii; tinerii refuză destinul convenţional, dar îmbrăţişează libertatea sexuală şi provocarea culturală adresată vechii generaţii.

După cum o mostră de felul cum e văzută munca există în comedia **800 de gloanţe**: la un moment dat, eroul, un fost cascador, care regizează cascade western pentru turişti, caută figuranţi care să joace indieni în spectacolele sale şi ajunge pe o plantaţie şi, atunci când îşi strigă oferta, toţi lucrătorii abandonează fericiţi munca pe care o făceau şi vin după el, preferând să facă figuraţie plătită, deci distracţie uşoară în locul muncii propriu-zise!

*

Indiscutabil, se caută soluţii ale evadării, dar nu în spiritul metafizic propus de un Mircea Eliade, ci tot al nebuniilor secolului, cum ar fi recordul de a sări în apă cu mâinile încătuşate, ca în filmul de debut al finlandezului Arto Koskinen, **Regele încătuşat**. Nu lipseşte din acest babilon al filmului mondial şi european, în special, nici genul thriller, precum **Agenţi secreţi**, în regia lui Frédéric Schoendoerffer, cu Vincent Cassel şi Monica Belucci în rolul unor agenţi secreţi care neutralizează o reţea internaţională de traficanţi de arme şi diamante! În stil poliţist abordează şi Alexandru Solomon istoria în documentarul **Marele jaf comunist**, pornind de la jaful din iunie 1959 de la Bucureşti, când şase foşti membri ai nomenclaturii comuniste şi colaboratori ai securităţii fură o maşină a Băncii Naţionale în care se aflau 1,6 milioane de lei. După arestarea lor, li se cere să reconstituie furtul în faţa aparatului de filmat. Apoi sunt condamnaţi la moarte şi împuşcaţi. La mai puţin de un an, pe ecrane este prezentat filmul **Reconstituirea**, perceput ca o ameninţare la adresa regimului. Filmul stârneşte senzaţie şi multe întrebări. După 40 de ani de la acest ciudat eveniment, iată că un tânăr cineast, Alexandru Solomon, e interesat să revină asupra lui. Senzaţionalul însă nu dezvăluie, ci învăluie. Nu avem, cum ne-am fi aşteptat, un proces al comunismului. Adevăratul mare jaf comunist se petrece abia azi, sub ochii noştri, ca efect al săpătorilor fostului regim, ascunşi, sub diferite măşti, în PSD şi alte partide de guvernământ. O listă a jafurilor care s-au petrecut în aceşti 15 ani postdecembrişti ar fi neîncăpătoare, cât „marea Banatului". Consecinţele acestor jafuri sunt devastatoare ca şi războiul, ca şi conflictele etnice provocate de profitorii lor.

În **Chiar Dumnezeu a venit să ne vadă**, al bulgarului Peter Popzlatev, un sociolog francez soseşte într-un sat din Bulgaria aflat la

Scanned with CamScanner

graniţa cu Turcia şi Grecia, pentru a studia riscul de conflicte etnice. Deşi se află doar la 100 de kilometri de Kosovo, musulmanii şi creştinii din Kesten trăiesc în pace, aşa cum au făcut-o de sute de ani. Ideea este că în cazul unor astfel de comunităţi, istoria este făcută de alţii, din afară!

O altă temă care traversează filmul european este aceea a traumatizării copiilor, ca în **Urme de bici** al polonezei Magdalena Piekorz, în care un copil de 12 ani suportă bătăile unui tată instabil psihic. În multe alte filme lumea este privită prin ochii copiilor sau adolescenţilor, ca în **Dunărea**, **Spiriduşul, Toată lumea o iubeşte pe Alice** al suedezului Richard Hobert, **În portocaliu** al olandezului Joram Lürsen sau în **O minunată noapte în Split**, în care un copil ajunge să-l ucidă pe amantul mamei lui, o adolescentă se prostituează pentru a câştiga bani să-şi procure droguri, iar Luke, un adolescent ce tocmai cunoscuse gustul fierbinte al primei întâlniri erotice, al primului LSD, zboară, privind de sus, tragicul sfârşit al eroilor poveştilor anterioare. Nu lipseşte nici drama copiilor străzii, ca în **Vagabond**, al maghiarului György Szomjas. Nu întâmplător astfel de pelicule sunt semnate de debutanţi, mai apropiaţi ca vârstă de eroii lor. Ce viitor au aceşti copii crescuţi la orfelinat, pe stradă sau în cluburi de noapte? În tăvălugul Europei galopante, care vrea cu orice preţ integrarea, istoria lasă multe victime şi conţine multe drame ca în filmul englezului Mike Leigh, **Vera Drake**, povestea unei femei ibseniene, un adevărat stâlp al familiei şi societăţii, care, deşi avortul este ilegal, ajută „fetele care au necazuri", fără ca familia să ştie nimic despre ocupaţia ei secretă, până când, provocând un avort cu efecte dramatice, intră în vizorul poliţiei şi liniştea ei şi a familiei este definitiv compromisă.

Indiscutabil, sunt şi voci responsabile, care transmit semnale de trezie, precum am văzut că procedează un Jean-Luc Godard şi mai cu seamă Theo Angelopoulos, în **Privirea lui Ulise**, ca şi în trilogia sa, **Lunca plângătoare, A treia aripă** şi **Eterna reîntoarcere** (un titlu eliadesc), în care urmăreşte destinul unor familii de greci începând din 1919 şi până către începutul secolului XXI, de la intrarea Armatei Roşii în Odessa la terminarea războiului civil din Grecia şi de la moartea lui Stalin până la plecarea lui Nixon de la conducerea Statelor Unite şi căderea juntei greceşti. Ultima parte, avându-i în prim-plan pe urmaşii lui Eleni şi Alexis, eroii principali ai trilogiei, se desfăşoară în zilele noastre la New York. Tema cineastului, călătoria, trăieşte aici sub forma unui păienjeniş al istoriei. Cu

Scanned with CamScanner

un ochi ciclopic, de adevărat Polifem al cinematografului, Angelopoulos oferă o amplă şi profundă analiză a istoriei omenirii în ultima sută de ani, cu o tristă privire spre viitor. Salvarea din această agonie, din ceaţa istoriei, înseamnă pentru Angelopoulos salvarea Privirii, adică salvarea prin artă, aşa cum Ulise al său salvează Privirea din cele trei bobine ale fraţilor Manaki ce se credeau pierdute. Filmul rămâne arhiva vie a umanităţii. El îi dă omului exact ceea ce credeau pionierii cinematografului: nemurirea.

*

Europa, mai ales în viziunea cineaştilor prezenţi în FFE, apare ca un mozaic pestriţ, ca o alcătuire de ţări alienate, fărâmicioase, ca în **Ziua nebunului**, ca în **Cu capul înainte**, ca în **Încotro bate vântul?** şi multe altele. Ba marele cineast Ruy Guerra şi-a intitulat filmul său **Portugalia S. A.**, o ţară scoasă la mezat, ca o societate pe acţiuni, pornind de la povestea unui economist şantajabil, angajat al unei companii multinaţionale. Iar munca este privită de cineaştii vestici într-o lumină nu tocmai roz, la extreme, între degradare, ca în **Cu capul înainte**, şi ghilotină, ca în **Moştenirea**, poate cele mai bune pelicule văzute în Festival. Păcat că nu a fost inclus în acest maraton şi filmul **Luni dimineaţa** (2002), al francezului de origine gruzină Otar Iosseliani, încununat cu Ursul de Argint la Berlin, în care eroul, Vincent, este un fel de Ulise care caută o Itaca mai bună.

Aşa cum am arătat, cinematograful european a făcut o obsesie din această temă a evadării. Şi Vincent, un sudor care duce o viaţă atât de anostă încât totul arată absurd şi repetitiv, ca în filmele lui Tati, evadează într-o lume care nu diferă însă substanţial de satul pe care l-a părăsit, deşi este vorba despre Veneţia. Fiindcă spune Iosseliani: „*Filmul meu se referă la o lume ocupată de nişte mari tâlhari: Magellan, Căpitanul Cook, Columb şi ceilalţi, marcând începutul ştergerii graniţelor şi al pierderii identităţii individului*".

Unde să evadezi? Înseşi titlurile acestor filme sunt emblematice pentru soarta Europei, aflată în sfera ireconciliabilului, dacă avem în vedere termenii de conflict: imuabilul şi deschiderea spre compromis. Încotro bate vântul în Europa? Fărâmiţarea Iugoslaviei şi tendinţa spre federalizare a unor ţări, cât şi înghiţirea lor de către altele, confirmă această dilemă în care se află Europa, care nu ştie dacă trebuie să-şi conserve *moştenirea* sau să meargă cu capul înainte ca vita la abator sau ca nebunul la plajă?!

Scanned with CamScanner

Semnificativ pentru lecţiile filmului rămâne documentarul german **Centrul**, realizat de Stanislaw Mucha, în care, cu afecţiune şi umor, se pune problema de a găsi centrul – mereu schimbător – al noii Europe, care se extinde mereu. Nu centrul geografic este cel căutat, el fiind doar pretextul pentru a prezenta viaţa cotidiană şi „comedia umană" din fiecare ţară, începând cu Germania şi până în Ucraina, ci centrul spiritual. În satele şi oraşele de pretutindeni domneşte credinţa neclintită că acolo, şi nu în altă parte, se află centrul Europei.

Nu suntem şi noi, românii, obsedaţi de această idee, dacă am fost şi suntem în Europa sau la marginea ei? Şi unii cred că numai integrarea în UE ne poate duce în centrul Europei.

Însă, aşa cum am arătat într-un studiu anterior, Mircea Eliade vedea de mult acest „Die Mitte" când a spus: „*Eu cred în viitorul culturii româneşti mai mult decât în viitorul culturii europene*". El se referea, repet ce-am mai spus, la centrul spiritual. Aşa cum se referea şi Blaga când credea că „veşnicia s-a născut la sat". Satul este pentru românul tradiţional buricul lumii. Un sat mai mare, ca o reţetă a fericirii, a fost Parisul, aşa cum azi este New York-ul. Indiscutabil, centrul spiritual al lumii este Dumnezeu. Şi Dumnezeu se află în noi. Fiecare suntem în centrul universului. Atâta timp cât poporul român nu-şi pierde credinţa, el se află în centrul Europei, al lumii, în centrul zarişţei.

Scanned with CamScanner

Indice de titluri

101 Dalmatiens 679
110 ani de film românesc 16
11'09"01 – September 11 498
12 oameni furioşi 582, 583
15 iulie 123
21 de grame 537
314 82
432 52, 74, 103, 142, 617
5,5 x 1,5 M 476
7 Days in Havana 430
7 jours ŕ la Havana 433
8 1/2 161, 372, 508
8 1/2 Woman 372
800 de gloanţe 736, 737

A

A fost sau n-a fost? 53, 63
A growing calamity in Japan 527
A History of Mutual Respect 357
A Letter to Uncle Boonmee 255, 351
A Man Asleep 125
A noua zi 458
A şasea zi 289
A Schoolgirl's Diary/ Jurnalul unei şcolăriţe 547
A treia aripă 738
Adevăratul Moş Nicolae 6
Adieu Berthe 448
Şeful şefilor 298, 299, 300
After Lucia 437
Afterimage 59, 60
Afterlife 529
Agenţi secreţi 737
Agopian 617
Agora 402, 652, 656
Aiko 125
Aisbergul 239
Akarui mirai/ Viitor luminos 513
Al 41-lea 603
Alarcon 687
Albastrul de dincolo 449
Alchimistul 534
Alchimistul nerăbdător 638
Alexandre Promio 15
Alexandru cel Mare 481, 483
Alice 361, 364
Alice în Ţara Minunilor 121, 362, 415
All About Ah-Long 214
All In 123
Alma Gitana/ Suflet de ţigan 629, 630
Alo 293
Alone/ Faet/ Singur 218
Always Decent 377
Amadeus 601
Amador 682
Amarcord 439
Amarcord şi Casanova 508
Ambasadori, căutăm patrie! 560
Amen 710
American Beauty 149
Amidou 531
Aminteşte-ţi de mine 262, 544
Amintiri din Epoca de Aur 93, 549
Amintiri pentru viitor, 19
Amiralul 621
Amor fatal 12, 21

Scanned with CamScanner

Amores Perros 537
Amorul vrăjitor 647, 649
Amour 448
An Accomplished Fact 269
An Ideal Husband 495
Andrei Şerban şi toaleta României 68
Anim'est 201
Anonymous 335, 336, 338
Anthem 125
Antichrist 300
Antigona şi Electra 473
Antract 324
Anul trecut la Marienbad 56, 59, 387
Anul trecut la Marienbad 396
Aşa se întâmplă 367
Aşijderea 677
Aşteptaţi, vă rog 62, 289
Aşteptându-l pe Godot 518
Apassionata 452
Apichatpong 353
Aplcalipse now 50
Apocalipsa 302, 533
Apocalypto 449
Aponia, încotro? 7
Aquele Querido Mes de Augusto/ Minunata lună augus 569
Ararat 199, 200, 201
Ardealul, Banatul, Crişana şi Maramureşul în port, 14
Argo 146, 148, 474
Arlechin cu oglindă 323
Arlechino, imigrant la doi stăpâni 391
Armistiţiul 612
Arta speranţei 152
Articolul 420 333
Asphalt Tango 470
Astă seară 88
Astă seară dansăm în familie 87
Ştiu cine eşti 639, 640
Atunci i-am condamnat pe toţi la moarte 158
Audiţia 597
Augmented Sculpture 368
Aurora 102, 103, 159
Autobiografia lui Nicolae Ceauşescu 103
Autoportret 82
Avarul 662
Avatar 130, 182, 420, 422
Aventurile lui Signor Martiros 195
Azilul de noapte 423, 619, 727

B

B-est 202
Babam Ve Oglum/ Tatăl meu şi fiul meu 545
Babel 535, 537, 538
Babeti 134
Babylonsjukan/ Sindromul Babilon 711
Băieţii de bani gata 155
Bajo las estrellas/ Sub cerul înstelat 659
Bak-Jwi/ Thrist/ Sete de sînge 209
Balanţa 35
Baletul mecanic 324
Baloane de curcubeu 84
Baltagul 26, 140, 398
Bar el Chino 696
Barbara 466, 467
Bărbierul din Sevilla 27
Bărbierul din Siberia 351, 571, 573, 574, 579, 580, 583, 595
Bastardos en El Paradiso/ Bastarzi în Paradis 271, 272
Bastardos en el paraíso 267
Bastarzi în paradis 391, 712
Bastarzii 711

Scanned with CamScanner

Batman 328
BD în acțiune 604
Beasts of the Southern Wild 431, 433, 441
Being danish 82
Beziehungsweisen / Relații de cuplu 475
Birth of Nation 376
Blacksmith Scene 179
Blestemul Perlei Negre 99
Blow-up 101
Bodas de sangre/ Nunta însângerată 644, 646
Body 211, 213
Body language 82
Bolivia 191
Bombón, el perro/ Bombon, câinele 189
Boogie 78
Brățara de granate 552
Breakfast on Pluto/ Dejun pe Pluto 311
Bridge on the River Kwai 126
Bringing up Baby 299
Brokeback Mountain 538
Broken Embraces 643
Bucătarul, hoțul, soția sa și amantul ei 261
Bucureşti 23
Bucuria mea 612
Bufetul 19
Bună, ce faci 103
Bunicul 675
Buricul pământului 63
But Your Teeth Are in My Neck 184

C

Cabaret 406
Cabinetul Doctorului Caligari 329, 671
Căderea zeilor 471
Câinele andaluz 324, 354, 534
Călătorie la Cythera 480
Călăuza 725
California Dreamin' (Nesfârşit) 136
California Dreaming 64
Călina roşie 575, 609, 612
Callas Forever 25
Calvarul 195
Camino 263, 374, 407, 658, 675
Cântăreața cheală 344
Capcana mercenarilor 44
Capela Sixtină 555
Capricii 324, 650
Capulets 563
Carlos chilianul 267
Carmen 395, 644, 646, 647, 649
Cartea de căpătâi 194, 290, 366, 369
Cartea morții 412
Cartea morților 409
Casa Bernardei Alba 663, 670
Casa de nebuni/ Dom durakov/ House of Fools 598
Casa muncitoare merge în paradis 391
Casablanca 183
Categorie grea 123
Cathedral 368
Cautiva/ Captiva 697
Cea mai fericită fată din lume 124
Cei şapte magnifici 216
Cele 5 obstrucțiuni 48
Cele ce plutesc 93
Cele cinci obstrucțiuni 63, 203, 290, 294
Celor cinci obstucțiuni 306
Cenaclul Flacăra 114
Cendras et sang 398
Cendras et sang/ Cenuşă şi sânge 397

Scanned with CamScanner

Cenizas del cielo/ Cenuşă din cer 693
Centrul 740
Cenuşă şi diamant 399, 561
Cenuşăreasa 658
Cerceluş 239
Cere-i Regelui socoteală 699, 700
Cetatea Brest 621
Céu de Suely 249
Chelnerul 553, 554
Chemarea cinematografului 347
Chiar Dumnezeu a venit să ne vadă 737
Chico & Rita 678
Chico şi Rita 678, 699
Child of the Desert 126
Chinatown 403
Chinezul 294, 296
Chitaristul mongoloid 714
Cina cea de taină 555, 556, 557
Cinematograful şi educaţia 347
Cinenaiubit 124
Ciuleandra 158, 163
Civilization 368
Claymoor 19
Clean up 356
Clovnii 508
Clyde 72
Cock Fight 126, 128
Cocoşul decapitat 78
Codul lui Da Vinci 656
Coeurs/ Inimi 387
Colţunaşii lui Nikita Mihalkov 596
Cold Mountain 25
Comedianţii 480
Concertul 93, 600
Concertul pentru vioară 284
Condamnaţii 699
Consilierul de stat 577, 595
Conspirators of Pleasure 362
Consuelo 267, 271, 273
Contratimp 129
Conversaţia 157
Conversaţii cu Theo Angelopoulos 483
Conversaciones con mamá 189
Coordonata 007 148
Copiii Uraniului 90, 91
Corabia beată 27
Cornelia 15
Cornul de capră/ Kozijat rog 251
Corpse Bride 422
Cosi fan tutte 645
Cosmopolis 142, 436, 441, 445
Crescătorul de albine 480
Crimă şi pedeapsă 26
Crime d'amour 425
Crime d'amour/ Crimă din dragoste 425
Cronicari 49
Crucişătorul 56
Crucişătorul Potiomkin 56, 413, 543
Cu capul înainte 262, 271, 391, 459, 543, 544, 739
Cu mâinile curate 27, 56, 72, 157, 158
Cu pumnii în buzunare 506
Cu uşile închise 640
Cuţitul în apă 403
Cul-de-sac 403
Culoarea rodiei 52, 193, 194, 195, 197, 198, 200
Culori otrăvite 650
Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii 63, 66, 582
Cum mi-am sfârşit vara 603
Cum se face 60
Cum vă place 318
Cvartet pentru lavalieră 73
Cvintetul opus 44 721

Scanned with CamScanner

D

Dacii 50, 55, 156, 161
Dance of the Vampires 184
Dancer in the Dark 305
Dancer in the Dark/ Dansând cu noaptea 299
Dangerous Beauty 100
Dans retuşat 129, 130
Dansul 15
Dansul victoriei 678, 699
Dapkounaite, Ingeborga 575
Das Leben der Anderen/ Viaţa celorlalţi 450, 466
Das Weisse Band/ Panglica albă 232
Dave Chapelle's Block Party 207
De ce trag clopotele, Mitică? 33
De dragul dragostei 262, 551, 552
De partea cealaltă 391
De-a supravieţuirea 362
Death and the Ages of Man 340
Decameronul 324
Defilării de 10 mai 20
Der Geburtstag / Aniversarea 475
Der neunte Tag/ A noua zi 457
Derby 123
Des Hommes et des Dieux 410, 412
Destin şi film 156, 163
Det Perfekte menneske 291
Detectivele 659
Deus ex machina 381
Diana 309
Dias contados 625
Diavolul în corp 506
Dicţionarul cinematografic al artelor româneşti 54, 650
Dicţionarul cinematografic al literaturii române 54
Dicţionarul critic 10
Dicţionarul critic al filmului românesc 10, 11
Dicţionarul critic al filmului românesc după 1989 136
Dicţionarul filmului românesc de ficţiune 54
Die Stille vor Bach 669
Die Stille vor Bach/ Liniştea inainte de Bach 667
Die Welle/ Valul 453
Dispariţia lui Galy-Gay 297
Dispariţia unei doamne 350
Divina Comedie 27
Divine Intervention 433
Doamna de la etajul II 151
Dogma 240, 345, 667, 714
Dogville 296, 300, 305, 475, 649
Doi bărbaţi pentru o moarte 66, 67
Domnişoara Nastasia 64
Don Giovanni 645
Donnant donnant 416
Don't Kill Me 184
Dor – A saudade romena 110
Dragoste la mănăstire 13, 21
Dream 703
Drepturi de autor 129, 130
Drowning by Numbers 372
Dublul 48, 63, 294
Duhul aurului 83, 91
Dumbrava minunată 65
Dunărea 230, 738
După 20 de ani, cerurile Greciei 483
După 40 de ani 91
După dealuri 138, 140, 141, 150, 151, 153, 437, 441
După-amiaza unui torţionar 476
Dureri ascunse 721

Scanned with CamScanner

E

East of Eden/ La est de Eden 389
Easy Virtue/ Secrete din trecut 325
Eating fish 82
Eden 492
Eden à l'Ouest 389
Eden is West 389
Efectul razelor gamma asupra crăiţelor 91
Eika Katappa 472
Eine Einfache Libe / O iubire simplă 475
Eine Flexibile frau / O femeie flexibilă 474
Eize makom nifla 499
El abrazo partido/ Îmbrăţişarea frântă 187
El abuelo/ Bunicul 670, 671
El alquimista impaciente/ Alchimistul nerăbdător 637
El amor brujo/ Amorul vrăjitor 644, 646
El baile de la victoria/ Dansul victoriei 676, 677
El Bola/ Bilă 635
El Greco 324
El juego de la silla/ Scaunele muzicale 700
El laberinto del fauno 640
El retrato/ Portretul 322
El Topo 533
El Topo/ Cârtiţa 533
Election 1 215, 217
Election 2 215
Electra 398
Elegie 267
Elegiile romane 345
Elementarteilchen 203
Elena 617
Elevator 74
Elizabeth, regina fecioară 318, 319, 320, 321
Elizabeth: The Golden Age/ Elizabeth: Vârsta de Aur 318, 319, 321
Elle s'appelle Sabine 354
Elogiul intuiţiei 85, 86
Elogiul satului părăsit 712
Emigranţii 389, 390
Emigrantul 389, 390
En la ciudad de Sylvia/ În oraşul Silviei 673
En la ciudad sin limites/ În oraşul fără limite 675
En la ciudad/ În oraş 633, 634
Ensemble 476
Enter the Void 409, 725
Entr'acte 444
Episodios nacionales 671
Eschil sau marele perdant 398
Espelho Magico 567
Estetica 291
Eterna reîntoarcere 738
Eternitate şi o zi 480
Eu când vreau să fluier, fluier 88, 91
Eu şi sora mea 381
Euforia 610
Evangheliştii 138, 151
Evelyn 497
Even if she had been a Criminal 357
Everyone has to get over his Biography 378
Examen 49
Execution: A Story of Mary 475
Exerciţiile marinei terestre 20
Exiled/ În exil 215

Scanned with CamScanner

F

Experiment video 82
Fațetele unui compromis 358
Faleze de nisip 42
Fanny și Alexander 261, 721
Fântâna 431
Fantomele lui Goya 506, 650
Fapte consumate 270
Farmecul discret al burgheziei 269
Faust 111, 362
Fauteuils d'orchestre 380
FC Venus 373
Felix și Otilia 72
Femei în oglindă 519, 524
Femeia mereu deasupra 418
Feng Lei Ying/ Invocation of Wind and Thunder 284
Fiesta patria 267, 268
Filantropica 25
Filiala din Hamburg 497
Filip cel bun 42
Film socialisme 412
Filme cu Păunescu 117
Filme mute 637
Filmele Noului Val 11, 69
Filmul american 7
Filmul etnografic român al d-lui Dr. Tiberiu Bredi 13
Filmul japonez 212, 524, 526
Filmul japonez în context asiatic și mondial 283
Filmul românesc în context european 11, 54, 124, 271, 579, 580
Fiores de otro mundo/ Flori de altă lume 633
Fiul 618, 621
Flăcăul cu o singură bretea 27
Flamenco 644, 651
Flores de otro mundo 633, 634
Folkul și Porcul 115
Forever for a While 376
Francophrenia 183, 184, 185
Frenezie 129, 130
Frica domnului G 48, 62, 63, 294
Frumoasa și bestia 420
Frumos, onest, emigrat în Australia 391
Fuck You 11
Funigeii 101
Furutnă tropicală 394

G

Gaarud/ The spell 355
Gaițele 663
Galy-Gay 298
Gang-do 709
Garcea și oltenii 89
Gemenii 398
Geneza 289, 533
Ghepardul 670
Ghimpl Netotul 66
Giulias Verschwinden/ Dispariția Juliei 307
Gladiator 318
Gloss 597
Glossă 454
Go 517, 518
Goana după aur 390
Godzilla 422
Golgota 140, 141
Gomorra 438, 440, 502, 504
Gomorrah 502
Grădina plăcerilor 195, 324
Grotesk – Burlesk – Pittoresk 472
Guidebook 497
Gustul Cireșii 487

Scanned with CamScanner

H

Habemus Papam 506, 616
Hable con ella 690
Hable con ella/ Vorbeşte cu ea 642
Half Moon 203, 207, 208
Hamlet, Romeo şi Julieta 339
Haplea 22
Hidden Sorrows/ Dureri ascunse 721
Hipodromul şi cursele de la Băneasa 20
Hoţi de biciclete 675
Hoinari 524
Holy Motors 142, 435, 436, 444, 445
Hora naţională la aromânii din Pind 21
Hotel de lux 43
How to Pick Berries 377

I

I for India 203
I Know Where the Baby Is 184
I Vitelloni 509
Ia-o de la capăt! 224
Iberia 497
Ich will doch nur, das ihr mich liebt/ Nu vreau 463
Idioţii 240, 296
Ieşirea enoriaşilor de la slujbă 19
Il nome della rosa 142
Iluizionistul 415
Iluzionistul 121, 415
I'm not yhe Enemy 370
I'm Sorry, America 68, 596
In the Electric Mist/ În ceaţă 567
In the Electric Mist/ În ceaţă (2009) 6
In the Fog/ În ceaţă 434
Înainte de tăcere 437
Inception 185
Incident by a Bank 354
Independenţa României 21
Indgenes 388
Indiana Jones 318, 422
Indice de nume 9
Indice de titluri 9
Infernul 302, 650
Inspiră, expiră 524, 525
Insula 522, 523
Intact 675
Intacto 673
Intacto/ Intact 672
Interior Design 408
Into the Forest 368
Intoleranţa 535, 685
Intoleranţă 537
Intuiţia – Cunoaşterea dincolo de logică 86
Inuman 129, 130
Inundaţiile de la Galaţi 20
Invisible Waves 249
Invisible Waves/ Valuri invizibile 208
Involuntar 714, 716
Io, Don Giovanni 644, 646, 648
Ion 233
Ion Nicodim – Trecătorul Pământului 73
Iovan Iorgovan 646
Irréversible 408
Islamul şi celălalt 402, 657
Ismail şi Turnavitu 49
Istoria credinţelor şi ideilor religioase 656
Istoria gândirii estetice româneşti de film 19, 54
Italiencele 198, 497
Ivan 601
Ivan cel Groaznic 183, 604, 607

Scanned with CamScanner

Î

Încasatorul 562
Începutul 601
Încotro bate vântul 240, 262, 739
Îmbrăţişări frânte 642
Imparato, Gianfelice 502
Împreună 283, 284
În căutarea portretului ideal 74, 81
În ceaţă 436
În curând e primăvară 618, 619
În exil 216
În numele tatălui 506
În oglindă 86
În portocaliu 738
În slujba lui Stalin 600
Întoarcerea 608, 610, 612
Întoarcerea poetului 199
Într-un loc nu prea îndepărtat 267
Îngeri şi demoni 507
Înşelat de Sarah Marshall 394
Însemnări de căpătâi 290

J

José van Dam, 25 years after 242
Jurnalul 217
Jurnalul unui scandal 313
Jurnalului portughez 110
Jurney to Planet X 182
J'veux pas que tu t'en ailles 395

K

Kagami no onna tachi/ Femei în oglindă 518
Kala krymmena mystika, Athanasia/ Athanasia, secre 485
Kapitalism – reţeta noastră secretă 97
Killing Them Softly 442
Kitten on the Keys 405
Kurochka Ryaba/ Assia and the Hen with the Golden 601

L

L-am servit pe Regele Angliei 6, 259, 260
La ţigănci 42
La Bicicleta/ Bicicleta 674, 675, 676
La buena estrella/ Steaua norocoasă 626
La buena nueva/ Vestea cea bună 680
La caja/ Cutia 662
La campanella 552
La chispa de la vida/ As Luck Would have It 440
La curţile dorului 109
La Dolce vita 669
La dolce vita 508, 509
La douleur 357
La Grande Magia 61
La lada de gunoi 242
La Leyenda del tiempo 629, 630, 631
La Maja desnuda 324
La Maja vestida 324, 650
La Môme 382
La Mulţi Ani 129
La mulţi ani 62, 130, 621
La o nuntă 252
La pianiste 227
La piel que habito 616, 691
La Piel que habito/ Pielea în care trăiesc 691
La piel que habito/ Pielea în care trăiesc 689
La portia 126
La punta del diablo 659

Scanned with CamScanner

La silance de Lorna/ Tăcerea Lornei 392
La soledad 667
La Soledad/ Singurătatea 666
La steaua 488
La strada 269, 509, 516
La terra trema 279
La terra/ Pământul 720
La Venus del Espejo 323
La Vest de Eden 390, 391
La vie en rose 382, 384, 385
La voyage dans la lune 182
Labirintul lui Pan 640
Lăcaşul îngerului 602, 610
Lacul lebedelor 298
Lady and the Bird 82
Laerte 641
L'affaire Danton 564
Lafitte 21
Laguna albastră 611
L'arrivée d'un train ŕ La Ciotat 179
Las Meninas 323
Lătrături de după-amiază 283
Laudă parastaselor 91, 108
Lawrence of Arabia 126
Le maître de musique/ Profesorul de muzică 240
Legături bolnăvicioase 212, 239
Legile 114
Legiunea străină 78, 140, 524
Lens 356
Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec 419, 423
Les Herbes folles 396
Les Herbes folles/ Ierburi sălbatice 396
Les soeurs fâchées 381
Les Trois Grâces 317
Libertinul 311, 382
L'Iceberg 239
Like Someone in Love 434, 436, 437
L'illusionniste/ Iluzionistul 415
L'Imbalsamatore 438, 440
Limits: 1st Person 355
Liniştea înainte de Bach 668, 673
Little Fish 224, 225, 226
Little Snow Animal 355, 359
Logodnicii din America 267
Looking for Eric/ Căutându-l pe Eric 326, 328
Loong Boonmee raleuk chat/ Unchiul Boonmee care îş 220
Los abrazos rotos/ Îmbrăţişări frânte 641, 690
Los condenados/ Condamnaţii 680, 681
Los dias del cine argentino 187
Los lunes al sol 624
Los Tarantos 629, 630
Love Close-up 49, 62
Love to Love 551
Lubric şi liturgic 11
Luceafărul 27, 157
Lucrând cu încetinitorul 736
Ludic 11
L'ultimo bacio 501
Lumea nouă 390
Lumina palidă a durerii 683
Luna verde 88
Lunacy 362
Lunca plângătoare 738
Luni dimineaţa 739
Luntrea lui Caron 28
Lupta dintre Carnaval şi Post 195
Lupul 265
Luvru 423

Scanned with CamScanner

M

Mă nasc, cresc şi am îmbătrânit 82
Machete 677
Magistrul 54
Magnatul 80
Mai mult decât ficţiune 554
Maja Desnuda 357
Maja desnuda 650
Maja nuda 650
Maja Vestida 357
Maja vestida 650
Mala Educacion 690
Mala Educacion/ Proasta creştere 642
Mala Moskwa/ Mica Moscovă 562
Mama 599
Mamma Mia 394
Mândrie şi prejudecată 314
Maraton 130
Marchizul de Sade 230
Matrix 328
Memoriu asupra unui program cultural cinematografic 347
Meşterul Manole 646
Mic dejun la pat 129, 130
Mic dejun pe iarbă 19
Micul organon 297
Midnight in Paris 677, 694
Mieluţă 719
Mihai şi Cristina 63, 64
Mioriţa 398, 646
Moartea domnului Lăzărescu 103, 462
Mondo Lux – Die Bilderwelten des Werner Schroeter 472
Moştenirea 288, 739
Motoare sfinte 444
Moulin Rouge 538
Mr. Brooks 400
Mum 354
Muntele şi muşuroaiele 68
Muybridge 367
Muzica noastră 379
My Joy 725, 731
My Little Princess 160
My Magic 217, 218

N

Nadie hablara de nosotras cuando mayamos muerta/ C 626
Naşul 72, 80, 215, 390, 443, 706
Năpasta 25, 26, 140, 437
Natură moartă 280, 283
Nea Mărin miliardar 50, 56, 158, 159 553
Neînţelegerea 640
Nepotul lui Rameau 71
Nevasta lui Gilles 243, 263
Nevestele vesele din Windsor 161
Next Floor 257, 351
Nine 161
Niwe mung 207
Noapte albă 129, 130
Noiembrie 637
Non, je ne regrette rien 384
Nouă picturi clasice revizitate 557
Nous 356
Noviembre/ Noiembrie 635, 660
Nu pleca! 395
Nu s-a sfârşit 62
Nu se ştie cum 424
Numărătoarea inversă 625
Nuntă ţărănească 195
Nunta de piatră 83, 84, 85, 91, 647
Nunta din Cana 557
Nunta însângerată 647
Nunta lui Figaro 27, 645
Nyfes/ Miresele 484

Scanned with CamScanner

O

O floare şi doi grădinari 333
O lacrimă de fată 84
O minunată noapte în Split 736, 738
O mireasă rătăcită sau aiurită 190
O noapte de pomină 151
O noapte furtunoasă 23
O noapte lungă cât o viaţă 618, 620
O nouă şansă 6
O scrisoare pierdută 36
O secundă de viaţă 87
O Tannenbaum 516
Ocas jesterky/ Fără aripi 263
Ochiul 211, 549
Ochiul 2 212
Offside 239, 489, 490
Oglinda 44, 300
Oglinda şi Masca 190
Olimpia 357
Olimpia I 357
Olimpia II 357
Oliver Twist 403, 414
Olympia 574
Omul care şi-a găsit umbra 62
Omul cu aparatul de filmat 183, 290
Omul de fier 564
Omul de marmură
125, 463, 521, 564, 628
On connait la chanson 397
On the Waterfront 126
On Ugliness 510
Oncle Boonmee 412, 725
Opera de trei parale 403
Operaţiunea I 604
Oprit din drum 462
Opus 324
Oraşul 146
Orgolii 42
Orient Express
51, 68, 155, 158, 163
Orlando 311
Osanda 158
Osânda 55
Ostrovul 602, 604

P

Păcală în lună 22
Păcală se întoarce 53
Păcat 143, 437
Pacientul român 129, 130
Padam, padam 384
Pădure 97, 98
Pâine şi ciocolată 391
Palermo oder Wolfsburg 473
Promisiuni, 42
Psalmii 533
Punct şi linie 699
Punguţa cu doi bani 601
Punto y Raya 699
Purcărete 159
Purtarea crucii 195, 511
Puterea şi Adevărul 36
Panglica albă 234, 235, 460
Pantalone 573
Para que no me olvides/ Ca să nu mă uiţi 665
Parabola orbilor 94, 195
Parada de 10 Mai 1897 12
Paradis în Vest 389
Paramount 175
Pardon Me 184
Paris, je t'aime 385, 386
Parpados azules/ Pleoape albastre 538
Particularităţi uimitoare ale civilizaţiei islamic 402, 657
Particule elementare 203
Partidul, Patria, Poporul! 43

Scanned with CamScanner

Pasărea măiastră 352
Pasolini 324
Pastrone, Giovanni 22
Pasul suspendat al berzei 480
Patimile lui Hristos 218
Patimile lui Isus Hristos 382
Patria 43
Patul conjugal 27, 28, 30
Paznicul de noapte 471
Pe aripile vântului 56
Pe culmile disperării 152
Pe strada Mântuleasa 318
Pe urmele limbii perfecte în cultura europeană 290
Pelicanul sau babița 49
Pepe şi Fifi 27
Peremirie/ Armistițiul 612
Persécution 423
Persona 229
Persona non grata 57, 202, 499, 559
Phantomas of Nabua 717
Philadelphia Story 299
Pianina 587
Pianista 227, 230, 235, 236, 381
Pianistul 414
Picasso, artist şi demon 324
Piciul 505
Pidele cuentas al Rey 693
Pidele cuentas al Rey/ Cere-i Regelui socoteală 693
Piesă neterminată pentru pianină mecanică 587
Pieta 706, 707, 709, 710
Pigmalyon 383
Pilke, Amanda 374
Piraţii din Caraibe 99
Planeta maimuţelor 146
Play again 82
Plazas, Cristina 661
Ploaia 37
Plot Point 255, 350
Pluta 153
Pocker şi Ultimul corupt 157
Poemul muzical etnografic 14, 16, 17
Poetica 298
Poker 89, 111, 161
Pokoj v dusi/ Odihna sufletului 264
Pol 36
Poliţist, adjectiv 93
Portocala mecanică 442, 691
Portretul lui Dorian 495
Portretul lui Dorian Gray 27
Portugalia S. A. 739
Post Tenebras Lux 444, 446
Postales de Leningrado/ Vederi din Leningrad 733
Poveste a poveştilor 729
Poveste de iarnă 576
Poveste de la scara C 63
Povestiri sălbatice 252
Prezít svuj zivot (teorie a praxe) 363
Primitive 717, 718
Prin cenuşa imperiului 72
Priveşte înainte cu mânie 43
Privirea lui Gopo 76, 94, 113, 131
Privirea lui Ulise 21, 199, 479, 480, 481, 483, 738
Probă de microfon 42
Procesul 664
Producţia cinematografică din România (1897 – 1970 16
Profeţii 533
Profesoara de pian 227
Profesorul de muzică 240
Proskurina 612

Scanned with CamScanner

Q

Qing hong 277
Quelques jours en septembre 249
Quelques jours en septembrie/ Câteva zile în septe 388
Quevedo 687
Quirós 693

R

Red Carpet 183
Rață 33
Rațele și vânătorii 129, 130
Rapacitate 328, 466
Răpire, schimbare de sex și alte monstruozități 692
Răscoala 235
Răstignit în America 26
Răsună valea 521
Război și pace 110, 350, 595
Real Virtuality 365
Reality 435, 436, 438, 440, 441, 445, 447
RealTime Unreal 368
Reconstituirea 480, 561, 737
Reconstrucție 480
Recuperatorul 562 707
Red Road/ Drum roșu 311
Regal 123
Regele încătușat 737
Regele Lear 586
Regina 309
Regula jocului 556
Rembrandt's J'Accuse 343, 347, 376,377,555, 557
Resident Evil 529
Resident Evil: Afterlife 111
Resolution 180
Restul e tăcere 78
Revanșa 231
Revizorul 578
Riarizumu no yado/ Hoinari 517
Ricordati di me/ Amintește-ți de mine 501
Ringul 44
Risi 440
Rita 679, 710
Ritm 324
Ritual al focului 647
Ritualul 431
Road 710
Robin Hood 102, 103
Rochia albă de dantelă 42
Rog, nu parcați 129, 130
Roma 508, 509, 510
Romanță pentru îndrăgostiți 597
România în port, joc și cântec 15, 16, 17
România nerambursabilă 106
Romeo și Julieta 482, 516, 541, 563
Rondul de noapte 343, 366, 555, 557
Rondul lui Greenaway 343
Rondului de noapte 556

S

Să mori rănit din dragoste de viață 579
Salomé 497, 646
Samaritan Girl 710
Sanmon yakusha/ Actor în rol secundar 523
Sansa 244
Sanxia haoren/ Still Life/ Natură moartă 278
Sărbătoarea Bobotezei la aromânii din Veria 21
Sărutul 380, 381

Scanned with CamScanner

Say Goodbye to the Story / Spuneţi adio poveştii 476
Schastye Moye/ My Joy/ Mon bonheur/ Bucuria mea 725
Sclava iubirii 593
Scrisoare către Unchiul Boonmee 256, 351
Scurtă istorie 94
Sé quien eres/ Ştiu cine eşti 637
Sea Horses 126, 127
Secrete de familie 262, 736
Secretul lui Bachus 72, 78, 79, 80, 87, 89
Secretul lui Nemesis 78
Secvenţe mişto din filme care nu există 60
Semilună 207
Senatorul melcilor 720
Sete de sânge 210
Shakespeare şi Eminescu 131
Shanghai dreams 277
Shinkokyu no hitsuyo/ Inspiră, expiră 521
Siberiada 594, 597
Side by Side 180, 181, 183, 185
Simfonia tăcerii 195, 196
Simfoniile diagonale 324
Sindromul Babilon 391
Singularidades de uma Raparinga Loura/ Excentricit 567
Skyfall 148, 149, 474
Slumdog Millionaire 7, 182, 331, 333, 602
Sms TV 82
So far, so close 488
Soare înşelător 57, 58, 205, 571, 574, 576, 579, 584, 585, 594, 719
Soare înşelător II 582, 593
Soarele greu al amiezii 129
Songs from the Second Floor 343
Sosirea unui tren în gară 19
Soudain le vide/ Enter the Void 120, 407, 412
Soul Kitchen 459
Soul Kitschen 9
Sounds of Meditation 284
Spaces 355
Spaniole la Paris 391
Spartacus 56
Speaking in tongues 82
Speechless 355
Spiderdance 369
Spiriduşul 262, 738
Spitalul General 184
Spovedania unui smintit 596
Staţia 129, 130
Stage Beauty 311, 314, 322
Stăpânul inelelor 314, 318
Stardust Memories 471
Stare de asediu 390
State of Play/ Jocuri la nivel înalt 425
Staten Island 83
Statski Sovetnik 571, 577, 578, 595
Stop cadru la masă 358
Strălucire 598, 599
Strălucire/ Gloss/ Glyanets 597
Stranger Than Fiction 554
Strania poveste a lui Benjamin Button 331, 334
Strigăte şi şoapte 229, 303
Stropitorul stropit 562
Strung Love 125
Suely în Paradis 249
Sumas y restas 695
Supravieţuitorul 27, 673
Surorile Boga 518
Surviving Life 360, 361, 362, 364

Scanned with CamScanner

Svetat e golyam i spasenie debne otvsyakade/ The W 253
Syndroms and a Century 206, 220
Szelíd teremtés – A Frankenstein-terv/ Un garçon f 730

Ş

Şase personaje în căutarea unui autor 554
Şatra 720
Şi totul era nimic 53

T

Takkyu Onsen/ Ping-pong Bath Station 519
Tale in the Darkness 620
También la lluvia 686
También la lluvia/ Până şi ploaia 684
Tango 644, 648, 649
Terasa cafenelei Capşa 20
The Verdict 471
The Wild Blue Yonder 449
To Rome with Love 439
Totul despre Eva 623
Tournée 406
Tournée/ Turneu 405
Traffic 538
Trainspotting 226
Transfer 82
Trecătoarele iubiri 196
Trei surori 619
Triangle/ Triunghiul 217
Trilogia cunoaşterii 335
Trupul şi fiinţa 70
Tulburările mersului în hemiplegia organică 20
Tusea şi Junghiul 27
Tusea şi junghiul 36
Twilight 170, 209
Twilight Saga 150
Twins Indiggo 50

Ţ

Ţara Făgăduinţei 497, 499
Ţara Moţilor 22, 23
Ţara trândavilor 195
Ţarul 602, 607, 610
Ţiganiada 157

U

Ultima noapte de dragoste 163
Ultimul colaj 197, 200
Umbra 97
Umbrele strămoşilor uitaţi 193
Umbrelelor din Cherbourg 445
Un autre solitude 592
Un blestem numit Electra 142
Un chien andalou 731
Un copil şmecher 416
Un cuib de nobili 597
Un dineu 19
Un experiment suprarealist 343
Un film românesc din 1905! 18
Un loc în faţă 380
Un om serios 98
Un păcătos la Athos 142, 197
Un peisaj în ceaţă 480
Un prophĉte 435
Un sărut tandru 271, 287, 288, 326, 391, 541, 542, 544
Un tramvai numit dorinţă 225, 623, 624
Una Noche 430
Una Novia Errante 190, 191, 659
Unchiul Boonmee care îşi aminteşte vieţile anteriore 255, 351

Scanned with CamScanner

Unchiul Boonmee care își poate aminti viețile ante 717
Unchiul Vanea 597, 662
Uncle Boonmee 432
Uncle Boonmee Who Can Recall Past Lives 717
Unde fugi, maestre? 31
Undressing My Mother/ Dezbrăcând-o pe mama 62
Une autre solitude 423
Une prophète 399, 401, 402
Unknown White Male 315
Untitled 82, 370
Up 121, 415
Urme de bici 738
Us 362

V

Va curge sânge 391
Vagabond 738
Vagabondul 331, 333
Vagabondul miliardar 331
Vagabondul milionar 331
Vals la întâmplare 612
Vânătorul de cerbi 673
Varg/ Lupul 713
Vasele flotilei de pe Dunăre 20
Venus în oglindă 323
Vénus Noire 428
Venus și Adonis 337
Visul unei nopți de vară 700
Vocea din sălbăticie 195
Voiajul în lună 350
Volver 690
Vrăjitoarele din Eastwick 100
Vremea cireșilor în floare 61
Vremea zăpezilor 66
Vremuri de restriște 229

W

Wait and worry for Japanese in New York 528
Wall Street 102
War Witch 431
Water and Bread 125
Waterworld 431
What a Wonderful Place 499
When the Road Bends: Tales of a Gypsy Caravan/ Cân 721
Woman in Top 229
Workspace Unlimited 368
Xiawu Goujiao/ Lătrături de după-amiază 282

Y

Yes 271, 391
Yo/ Eu 663
You, the Living 343, 345, 348

Z

Zboară cocorii 597
Zestrea 44
Zestrea domniței Ralu 44
Zi nepotrivită pentru pescuit 699
Zile fierbinți 44, 694
Ziua nebunului 262, 560, 561, 739
Ziua Z 44
Zodzysku/ Recuperatorul 561

Scanned with CamScanner

Indice de nume

A

Abel, Dominique 239
Aberle, Elke 464
Abkarian, Simon 199
Abrantes, Gabriel 357, 359
Abril, Victoria 627
Abruzzese, Salvatoare 502
Acevedo, Nathalia 446
Adams, Bryan 599
Adefarasin, Remi 322
Affleck, Ben 146
Agârbiceanu 85, 647
Aguilera, Christina 405
Agureyeva, Polina 610
Aigrot, Jil 384
Ainouz, Karim 249
Akin, Fartih 459
Akin, Fatih 8, 391, 459, 544
Akunin, Boris 577
Alanis, Camilo 273
Albéniz 497
Albinus, Jens 296
Albu, Elena 161
Albulescu, Mircea 38, 161
Alcon, Alfredo 676
Aldea, Monica Lazuran 105
Alexander, Olly 409
Alexandrescu, Ciprian 105
Alexandru, Matei 68
Alexe, Lucian 82
Alfredson, Daniel 713
Algren, Maiken Nielsen 291
Aliende, Salvador 272
Alifantis, Nicu 117
Allen, Woody 9, 215, 397, 416, 422, 439, 471, 597, 642, 677, 694
Almarcha, Sonia 666, 682
Almodóvar, Pedro 136, 250, 623, 624, 689, 691, 692
Alonso, Pedro 631
Alonso, Rafael 671
Alvarez, Roberto 676
Alvaro, Anne 564
Amalric, Mathieu 405, 406, 419
Amarah, Muhammed 402, 657
Amenábar, Alejandro 402, 627, 628, 652, 653, 654, 655, 656, 657
Amigorena, Santiago 388
Ammann, Alberto 687
Amodóvar 692
Ana, Bancoş 37
Anania, Valeriu 590
Anaya, Elena 690
Anderson, Scott 492
Andersson 345, 348, 349
Andersson, Roy 343, 345, 348, 350, 359
Andonov, Metodi 251
Andras, Süto 66, 67
Andras-Barna, Némethi 49
André, Pierre 380
Andrei Rubliov 603, 607
Andrei, Sandu 67
Andrei, Violeta 89
Andriuţă, Valeriu 141
Andronescu, Coca 88
Angelopoulos, Theo 199, 468, 479, 482, 483, 484, 738
Anglade, Jean-Hugues 424
Anna Karenina 563
Annamaria, Gyorgy 105

Scanned with CamScanner

Anne, Sheila Feeney 528
Anton, Arsen Ostojic 736
Anton, Ion 35, 36
Antonio, José Quirós 693, 700
Antonio, Juan Jimenez 646
Antonioni
52, 120, 194, 200, 481, 592
Antoniu, Costache 151
Apatow, Judd 175
Araditz, Andrei 399
Arafat, Yasser 433
Aramburu, Fernando 660
Ardant, Fanny 321, 386, 397
Arditi, Pierre 387
Arena, Aniello 438
Ares, Paulo 532
Arestrup, Niels 400
Arghezi 53, 152, 200, 590
Aria, Avi 499
Arirang, Colinele 8, 703, 704, 705
Aristofan 117
Aristotel 296, 298, 352, 483
Armesto, Sebastian 337
Armstrong, Craig 322
Arnold, Andrea 312
Arrabal, Fernando 534
Arreola, Enrique 538
Arriaga, Guillermo 538
Arsene, Gabriela 75
Artaud, Antonin 535
Artemyev, Eduard 593
Arvanitis, Giorgos 485
Asaante, Armand 136
Assaf, Yael 376
Assante, Armand
64, 135, 136, 137, 138
Assayas, Oliver 386
Asso, Raymond 383
Attenborough, Richard 321
Auburtin, Frédéric 386
Audiard, Jacques
399, 401, 402, 435
Austen, Jane 341
Auster, Paul 470
Auteuil, Daniel 416
Ayala, Abel 677
Ayckbourn, Alan 387
Aynavour, Charles 198
Ayvazyan, Aghasi 195
Azéma, Sabine 387, 397, 416
Aznavour, Charles 384

B

Baartman, Saartjie 430
Bach 227, 481, 667, 668, 669, 670
Bachmann, Ingeborg 473
Baciu, Alexandru 53
Bacon, Francis 293
Baconski, Theodor 135
Baga, Lucian 110
Băieşu, Ion 88
Bakalov, Slav 251
Bălaşa, Sabin 566
Bălăşoiu, Dodu 124
Baldessari, John 366
Balducci, Lorenzo 645
Baldung, Hans Grien 341
Balko, Vladimir 264
Ballhaus, Michael 181
Băltăreţu, Constantin 89
Bandalac, Ştefan 82
Banderas, Antonio 690, 692
Baquero, Ivana 641
Barbé, Marc 382
Barbelian, Nicolae 14, 17
Bârbora, Cecilia 643
Barbosa, Octavian 131
Barbu, Eugen 41, 115, 158
Barbu, Filaret 13

Scanned with CamScanner

Barbu, Ioana 53
Barbu, Marga 267
Bardem, Javier 148, 624, 692
Bardem, Pilar 674
Bardy, Aleksi 375
Barhom, Ashraf 652
Barman, Tom 240, 243
Barna, Marius 25
Barnes, Ben 325
Barraza, Adriana 536, 538
Barriere, Jean-Baptiste 371
Barrueco, Joaquin 638
Barry, Elizabeth 340
Băsescu, Traian 119
Bashevis, Isaac Singer 66
Baston, Mița 643
Bataille, Julie 386
Baudelaire 46, 245, 248
Bauzá, Mario 679
Bazan, Maria 666
Beaufoy, Simon 331
Beauvois, Xavier 411
Bederke, Anna 459
Bedouin Sand 126, 127
Beebe, Dion 181
Beethoven 582
Begman 721
Bekhti, Leďla 386
Bela, Marko 67, 527
Bela Zitkovsky 15
Belaga, Abraham 398
Belincioni, Gemma 12, 20
Bellocchio, Marco 505
Bellucci, Monica 501
Beloufa, Neil 370
Belucci, Monica 737
Benbaji, Ariel 126
Benbihy, Emmanuel 386
Bencherif, Adel 400
Benesch, Leonie 234
Benson, Justin 180
Bentivoglio, Fabrizio 501
Beresford, Bruce 497
Bergman, Ingmar 102
120, 200, 229,
481, 649, 721
Bergman, Nir 126
Bergounioux, Pierre 379
Bergson 86
Berkeley 86
Berlogea, Ileana 131
Bernard, Jean 457
Bernier, Troy 182
Berry, Richard 395
Bertollucci 590
Besoiu, Ion 161, 397, 398, 399
Besson, Luc 9, 419, 428
Bibiri, Andreea 643
Bieber, Justin 174
Biel, Jessica 325
Bikov, Vasile 434
Bilcock, Jill 322
Bilkfalvi, Maria 150
Binnun, Oled 126
Binoche, Juliette 386, 388
Bird, Antonia 497
Birthistle, Eva 556
Bischoff, Marc 729
Bishop, Stephanie 327
Bizet 647
Björkman, Villmar 714
Blaga, Lucian 15, 28, 109, 110, 335
Blaga, Vasile 504
Blaier, Andrei 43, 45
Blair, Tony 245, 309
Blanc-Sec, Adele 422
Blanchett, Cate 224, 313, 318,
319, 320, 328, 495, 536, 538
Blanco, Eduardo 189
Blanco, Mateo 643

Scanned with CamScanner

Bleibtreu, Moritz 459
Blok, Aleksandr 614
Bloom, Orlando 100
Boc, Emil 106, 108, 418, 419
Bocăsescu 121
Boccaccio 508
Bock, Rainer 233
Bodai, Sorin 90
Bodegas, Roberto 391
Bodenhofer, Miranda 677
Bogarte, Dirk 470
Bogdanowicz, Jill 182
Bogosian, Eric 198
Boisselier, Julien 395
Bolintineanu, Alexandru 20
Bolivar 699
Bollain, Iciar 633, 659
Bollaín, Icíar 684
Boncea, Andrei 137
Bonnaire, Sandrine 354
Boon, Huibert 366
Borgeat, Jacques 384
Borges 96, 245, 246, 270, 328, 669, 722
Boro, Seydou 386
Bortolini, Adriana 129
Boruzescu, Miruna 48, 355
Boruzescu, Radu 83
Bosch 302, 324, 511
Bosch, Hieronymus 535
Bosh 195, 196
Bostan 159
Bostan, Betty 123
Bostan, Elisabeta 25, 45, 105, 125, 447
Bostan, Zizi 553
Botezatu, Tudor 129
Botoşeanu, Sorin 105
Botticelli 366
Bouanich, Claire 398
Bouchareb, Rachid 388
Boucherie, Simon-Julien 338
Bouquet, Carole 472, 615, 616
Bourdouxhe, Madeleine 243
Bourgoin, Louise 423
Bourvil 699
Bousdoukos, Adam 459
Bovnoczki, Richard 129
Boyle, Danny 181, 182, 226, 331, 333
Boyle, Geoff 181
Bragaglia 440
Brahms 481
Brambilla, Marco 368
Brancuşi 162
Brâncuşi 134, 171, 195, 352, 380, 381, 385, 482, 538
Brâncuşi, Constantin 112
Branişte, Valeriu 15
Brannigan, Paul 447
Braso, Enrique 675
Brass, Ferlyn 379
Brasseur, Claude 380
Brătan, Laurenţiu 105, 210, 217, 547
Bratu, Lucian 45
Bratu, Traian 23
Braun, Scooter 174
Brauner, Victor 361
Brediceanu 14, 15, 16, 17
Brediceanu, Caius 15
Brediceanu, Coriolan 13, 14, 15
Brediceanu, Tiberiu 12, 13, 14, 16, 17
Brendemühl, Alex 663
Bretan, Laurenţiu 397
Breton, André 372
Brezeanu, Grigore 12, 21
Brezis, Mihal 126
Brice, Pierre 161

Scanned with CamScanner

Bridge, Allan 356
Broch, Brigitte 538
Brodsky, Rodeon 126
Brodt, Nelson 268, 269
Bronson, Charles 72
Brontë 341
Brook 588
Brosnan, Pierce 403
Brown, Dan 556, 628
Brown, Nathaniel 408
Bruce, Doug 315, 316
Brudală, Dumitru 105
Bruegel 95, 97, 195, 196, 306, 650, 721
Bucur, Daniel 105
Bucur, Viorica 54, 69, 108
Budai-Deleanu, Ion 157
Bugallo, Celso 682, 693
Bulcă, Ioana 18, 76, 89, 161
Bunuel 83, 535
Buñuel 141, 196, 269, 361, 692
Burak, Daniel 696
Burke, Kathy 320, 321
Burlacu, Valentin 19
Burman, Daniel 187
Burns, Edward 174
Burns, Robert 541
Burton, Tim 9, 100, 121, 220, 306, 362, 364, 415, 422
Buscemi, Steve 386
Bush, George 56, 245, 247, 314
Buyl, Nand 242
Bylund, Freddy 274
Byrne, Alexandra 322

C

Cacaramitru 160
Căciuleanu, Olivia 123
Cacoyannis 67, 486, 544
Caetano, Adrian 191
Cahen, Daya 376
Caine, Harry 643
Caius 15
Calcan, Alexandru 129
Calev, Andian 90
Căliman, Călin 65
Călinescu, Paul 22, 23
Callas, Maria 472
Camacho, Nerea 658
Camarón 629, 630
Cameron 182, 655
Cameron, James 181
Campbell, Jamie Bower 336
Campo, Isabel 680
Camus 640
Canache, George 283
Cantacuzino, Ion 22
Cantalupo, Salvatore 503
Cantemir 644
Cantet, Laurent 431
Cantona, Eric 321, 326, 327, 328
Capoianu, Dumitru 65, 67
Capone, Al 72, 105
Caponi 422
Caragiale 25, 36, 66, 68, 87, 143, 296, 306, 437, 495, 556, 562
Caragiale, Mateiu 244
Caramitru, Ion 51
Caranfil, Nae 25, 155, 160, 470, 553
Caranfil, Tudor 68, 70
Caravaggio 263
Carax 437
Carax, Leos 436, 444, 445
Cârciog 32
Cârciog, Mihai 32
Carlos, Juan Aduviri 684
Carlos, Juan Copes 649
Carlos, Juan Falcon 662

Scanned with CamScanner

Carlos, Juan Fresnadillo 672
Carlos, Juan Tabío 431
Carlos, Juan Uribe 695
Carlos, Juan Vidal 189, 190
Carlos, Juan Vidal García 644
Carlos, Santiago Oves 189
Carmairu, Ion 566
Cărmăzan, Ioan
53, 85, 86, 87, 92, 142
Carné, Tristan 385
Carol, Lewis 364
Caroline şi Jackie 440
Carrasco, Monica 269
Carré, Isabelle 387
Carrière, Jean-Claude 564
Cart-Lamy, Linnea 714
Cascarache, Leonard 719
Cassel, Vincent 321, 737
Castellitto, Sergio 386
Castro, Fidel 245, 679
Castro, Georgina 249
Cătană, G. 13
Catrall, Kim 404
Cavani, Lilianei 471
Caven, Ingrid 472
Ceaikovski 284, 582, 612
Ceauşescu, Nicolae
28, 99, 112, 114,
115, 116, 117, 118, 119, 133,
134, 158, 268, 515
Ceauşescu, Nicu 158
Cecil, Robert 338
Cehov 366, 507, 518, 586, 613
Cepero, Paco 630
Cercel, Florina 407
Cernat, Manuela 19
Cervantes 27
Chadha, Gurinder 386
Chaillou, Gerard 420
Chaldranyan, Vigen 195
Chan, Park Wook 209, 210
Chano 679
Chaplin 9, 59, 269, 346, 389, 505
Chaplin, Geraldine 676
Chapman, Michael 181
Charles 339, 340
Chávarri, Jaime 629
Chee, Lam-Lan 284
Chelariu, Mihnea 129
Chelba, Romeo 58
Chen, Hong 284
Cher 100
Chéreau, Patrice 423, 424, 428, 592
Chervier, Jean-Julien 61
Chevalier, Maurice 384
Chiarini, Donato 260, 544
Chiarini, Luigi 6, 56
Chiaureli, Sofiko 193
Chicoş, Marius Rostogan 30
Chiesa, Guido 736
Chişu, Dan 83, 105, 326
Chirico, De 255, 350
Chirilov 133
Chivulescu, Alina 161
Chomet, Sylvain 121, 386, 415
Christensen, Clayton 174
Christian, Adam Clark 440
Christian, Johan Bach 668
Christl, Lisy 338
Churikova, Inna 601
Chyra, Andrzey 562
Chytilova, Vera 261
Ciana, Don 182
Cifuentes, William 733
Ciobanu, Ilarion 68, 161
Cişmaşu, Cecilia 75
Cioran 152, 667
Ciubotaru, Bogdan 129
Ciulei, Liviu 52, 87
Ciuverca, Florentina 616

Scanned with CamScanner

Clair, René 42, 444
Clinton, Bill 146
Clinton, Hilarry 530
Cocea, Dina 151
Cocea, Dinu 44
Cocteau, Jean 384
Codreanu, Zelea 716
Coelho, Paulo 246, 270, 534, 628
Coixet, Isabel 386
Colceag, Iliaş 621
Colclasure, Miranda 405
Colhon, Maria 75
Columb, Cristofor 195, 684
Coma, Roger 665
Comănescu, Sorin 40
Combes, Martin 386
Comşa, George 38
Conen, Romijn 551
Constantin, George 32
Constantin, Jean 53, 80
Constantin, Mădălina 398
Constantin, Vlad 123
Constantinescu, Paul 22
Constantini, Jean 44
Conta 152
Contrares, Carlos 538
Contreras, Ernesto 538
Copos 97
Coppola 49, 50, 72, 80, 215, 390, 443, 504, 633, 646, 706
Coppola, Sofie 304
Corbet, Brady 303
Corbiau, Gérard 240, 241
Corciovescu, Cristina 19, 54
Corjos, Nicolae 27, 51, 553
Corneau, Alain 425, 428
Cornet, Jan 690
Cornişteanu, Mircea 36
Cornish, Abbie 223
Coronado, José 650
Correa, Miriam 666
Correa, Tiago 268
Cortazar, Julio 101
Cortes da Saudade 109
Cortes, Rafa 663
Cosma, Ion 399
Cosma, Miron 693
Cosma, Viorel 12, 13, 14, 15, 18
Costa-Gavras 390, 391, 560
Costner, Kevin 262, 400, 736
Cotescu, Octavian 80, 88
Cotillard, Marion 384, 385, 435
Coward, Noel 325
Cracio, Jesus 666
Crăciun, Bogdan 90
Crăciun, Constanța 67
Craig, Daniel 148, 321
Cranach 235
Craven, Alexander 405
Craven, Brent 198
Craven, Wes 386
Creţulescu, Tamara 89
Creangă 84, 729
Crişan, Marian 62
Cristuţiu, Cătălin 63
Croitoru, Alecu 80
Cronenberg 437
Cronenberg, David 436, 441, 445
Croze, Marie-Josée 198, 724
Cruz, Cristina Mínguez 670
Cruz, Penélope 418, 623, 641, 643
Cruz, Vladimir 663
Csikos, Kitty 731
Cuarón, Alfonso 386
Cudlipp, Chris 61, 289
Culei, Liviu 133
Cullin, Mitch 310
Curnier, Jean-Paul 379
Czene, Csaba 729

Scanned with CamScanner

D

Dafinescu, Cezara 161, 407
Dafoe, Willem 301, 386
Dahan, Oliver 382, 384
Dahm, Sebastian 271
Dali 83, 246, 255, 350, 361
Dalser, Ida 505
Damian, Anca 73, 74
Damian, Laurenţiu 45, 53, 94, 132
Damme, Van 673
Daneliuc, Mircea
27, 28, 29, 30, 34, 43, 52, 54, 78, 93, 524, 560
Daniau, Frank 21
Dante 27, 302
Danton 564
Dardenne 392, 394
Dardenne, Jean-Pierre 393
Dardenne, Luc 393
Darin, Ricardo 677
Darvari, Marina 316
Darvari, Marinei 318
Darwich, Mahmoud 379
Dăscălescu, Andrei 105
Dassin, Jules 494
Dauder, Jordi 638, 639, 658
Davidovich, Lolita 599
Davis, Bette 623
Dawn and Dusk 376
Day-Lewis, Daniel 161

DeLillo, Don 441
Dellal, Jasmine 721, 723
Demeter 66
Demeter, i 67
Demetriade, Aristide 22
Demetrius, Lucia 518
Demian, Iosif 83, 84, 85, 91
DeMonaco, James 83
Dench, Judi 148, 313, 314
Denstad, Rune Langlo 715
Depardieu, Gérard 382, 564, 720
Depp, Johnny
100, 311, 341, 382, 723, 724
Descours, Cyril 386
Devos, Emmanuelle 243
Diaconescu, Dan 97
Diaconu, Călin 54
Diaconu, Cornel 114, 115, 116, 118
Diamant, Teodor 118
Diaz, Augustin Yanes 626
Dickie, Kate 311, 312
Diego, Juan 688
Diego, Juan Botto 661
Diehl, August 457
Diem, Carpe 262, 736
Dietrich, Marlene 384
Dieu, Nade 379
Dillinger 72
Dimitriu-Chelba, Dana 57, 596
Dinescu, Anca 105
Dinescu, Mircea 41, 566
Dinică, Gheorghe 70, 72, 78, 80
Dinulescu, Maria 76
Disney, Walt 679
Djuric, Branko 491
Dobrin, Emilia 89
Dobrin, Ovid 14
Dobronravov, Ivan 612
Dobroshi, Arta 393
Dod, Anthony Mantle 181
Dodin, Lev 600
Doman, Giuliano 105
Dominik, Andrew 442
Domogarov, Alexandr 597
Doolittle, Eliza 383
Doria, Diogo 567
Dorobanţu, George 74
Dorsey, Jack 174

Scanned with CamScanner

Dostoievski
48, 62, 294, 423, 584, 613
Dourif, Brad 449
Downie, Marc 368
Doyle, Christopher 386
Drăgan, Mircea 45, 140, 141, 693
Dragomir, Victor 125
Drăgulescu, Bogdan 31
Drăguş, Maria-Victoria 235
Dray, Lionel 386
Dresen, Andreas 461
Dreyden, Nikolay 602
Dreyer 482
Dreyman 452
Driver, Minnie 495
Duchamp, Marcel 185
Dulea, Mihai 43
Dumbravă, Diana 161, 407
Dumitrescu, Bogdan 25, 553
Dumitriu, Dana 202
Dumitru, Gigi 36
Dumont, Ulises 189
Dunmore, Laurence 311, 339, 341
Dunn, Jan 312
Dunst, Kristen 303
Dupontel, Albert 380
Duras, Marguerite 357
Duris, Romain 423, 424
Durst, Kristen 303, 304
Dussollier, André 387, 396, 397

E

Eastwood, Clint 460, 525
Eco, Umberto 290, 510
Edison, Thomas 179
Edlund, Leif 714
Effenberger, Vratislav 364
Eftimiu, Victor 13, 21
Egelling, Viking 324
Egoyan, Atom 198, 199
Einesnstein 413
Einstein 176, 178, 429, 594
Eisenstein 604
Eisenstein, Serghei 543
Ekasamova, Darya 177
Ekman, Kerstin 713
Elejalde, Karra 632
Elena 617, 618
Eliade, Mircea 42, 49, 96, 109,
110, 209, 221, 290, 315,
632, 633, 656, 699, 737, 740
Elias, Carme 658
Elkabetz, Ronit 398
Elliott, Stephan 325
Ellmann, Richard 494
Eminescu 27, 41, 96, 119,
125, 153, 154, 156, 252, 271,
304, 312, 398, 454, 630
Emmerich, Roland 335
Enache, Petru 117
Enculescu, Iulia 123, 129
Enescu, George 670
Enriquez, Roberto 638, 639
Enthoven, Geoffrey 242
Erlenwein, Maximilian 463
Errando, Antonio 678
Eshkar, Shelly 368
Espinosa, Daniel 711
Espinoza, Daniel 711
Esrig, David 71, 483
Estarreado, Monica 676
Estevez, Emilio 279
Etterle, Fory 89
Etura, Marta 665
Evans, Bruce 400
Evans, Rupert 654
Everac, Paul 36
Everett, Rupert 495
Evets, Steve 327
Eyre, Richard 311, 313

Scanned with CamScanner

F

Fabicki, Slawomir 561
Fairey, Shepard 175
Faithfull, Marianne 386
Falk, Feliks 562
Fanego, Daniel 681
Farrell, Colin 491
Fassbinder 391, 463, 464, 465, 466, 471
Faurez, Jean 382
Favela Rising 250
Faverola, Haydee 733
Fedorchenko, Alexey 176
Fei, Cao 367
Fejerman, Daniela 639
Fellini 86, 161, 269, 339, 482, 507, 508, 509, 510, 511, 516, 573, 592, 649, 669
Ferland, Jodelle 310
Fernan, Fernando Gomez 665, 670, 675
Fernanda, Maria Ferro 733
Fernandez, Ana 639, 676
Fernandez, Dafne 650
Ferreira, Patricia 637
Ferreira, Patriciei 639, 665
Ferri, Margherita 125
Fesser, Javier 658
Fidel 246, 248
Fiennes, Joseph 320
Fiennes, Ralph 148
Filoneanu, Mihai 129
Finţi, Andrei 398
Fincher, David 181
Finney, Albert 148
Firth, Colin 325
Firth, Peter 414
Flores, Freddy 191
Florescu, Constantin 129
Florescu, Maria 13
Florian, Mircea 379
Flutur, Cristina 141
Fly, Per 287, 288
Foglia, Valerio Manzillo 440
Fonda, Jane 124
Fontaine, Anne 6
Fontana, Luciano 171
Fonteyne, Frédéric 243
Ford, Francis Coppola 49, 317, 632
Forestier, Sara 388
Forman, Milos 120, 261, 601
Forseti, Sergio 645
Forster, Marc 554
Fotino, Aura 151
Fotino, Mişu 151
Franco, James 183
Franco, Ricardo 626
Franco, Veronica 100
Frankenstein, Victor 691
Franklyn 328, 329, 330
Franz Joseph 15
Frears, Stephen 279, 309, 322
Frecska, Rudolf 731
Fred, Gunnel 272
Frémaux, Therry 730
Freud 46, 227, 362, 363
Friedel, Christian 233
Froemke, Susan 175
Frot, Catherine 381
Fugaşin, Constantin 73, 81
Fugard, Athol 165
Fugasin, Constantin 159
Fuith, Michael 236
Fürmann, Benno 460

G

Gabin, Jean 243
Gabrea, Radu 25, 52, 78

Scanned with CamScanner

Gabriel, Ruth 625
Gabriela, Ana Vlad 62
Gades, Antonio 646
Gailly, Christian 397
Gainouline, Aidar 611
Gainsbourg, Charlotte
301, 303, 424
Galan, Pablo 636
Galiana, Maria 663
Galin, Alexandr 597
Galin, Carmen 79
Gambini, Antonio
296, 297, 298, 300
Gance, Abel 349, 365
Gancevici, Alice 82
Ganciu, Petre 12, 20
Ganev, Hristo 251
Gansel, Dennis 453
Gantzler, Peter 297
Ganz, Bruno 307
Garcia, Gael Bernal 537, 538, 684
Garcia, Judit 643
Garcia, Sancho 674
Garcia, Victor Leon 661
Gardner, Ava 650
Garrigos, Joaquin 189
Garron, Matteo 438
Garrone, Matteo
438, 439, 440, 441, 502
Gassner, Maya 128
Gasull, Jordi 687
Gates, Bill 289
Gatlif, Tony 723, 724
Gavira, Emilio 658
Gaviria, Victor 695
Gavras 389
Gavriel, Uri 499
Gay, Cesc 633
Geantă, Cristian 36
Gedeck, Martina 450
Gelb, Peter 175
Georgescu, Jean
23, 45, 47, 359, 553
Georgieva, Petra 126
German, Alexey 614
Gerwig, Greta 182
Gevorgiants, R. 197
Ghaffari, Ismail 208
Gheară, Nicu 124
Ghelerter, Moni 160
Gheorghe, Mihai 129
Gheorghe, Tudor 118
Gheorghiu, Lica 132
Gheorghiu, Mihnea 18, 33, 36, 45,
52, 94, 131, 132, 615
Gheorghiu-Dej 28, 112
Gherasim, Andreea 75
Ghervas, Iulian 90
Ghiță, Mihaela 82
Ghițescu, Mădălina 59
Ghițulescu, Mircea 410, 411
Ghiuță, Monica 68
Ghobadi, Bahman 207
Gibson, Mel 218, 382, 449
Gielgud, John 494
Gil, Adriana 677
Gil, Ariadna 641
Gilbert, Brian 494
Gillespie, Dizzy 679
Gilliam, Terry 310
Gingas, Karma 425
Girardot, Annie 230
Girardot, Hippolyte 386
Giraud, Nicolas 420
Gitai, Amos
128, 497, 498, 499, 560
Giurcă, Bogdan 129
Giurgiu, Oana 105
Giurgiu, Tudor 53, 69, 76, 77, 92,
105, 113, 212, 397

Scanned with CamScanner

Glass, Philip 371
Gligor, Mihai 105, 108
Godard, Jean-Luc 379, 412, 738
Godreche, Judith 395
Goenaga, Barbara 680
Goethe 53, 345
Goetz, Arturo 681
Gogh, Van 73, 346, 396
Goi, Michael 181
Goldflocken 473
Goldoni 391, 662
Golin, Steve 538
Gomez, Aida 497
Gomez, Carmelo 625
Gómez, Carmelo 632
Gomez, Israel Romero 629
Gomez, Miguel 569
Gondry, Michel 207, 408, 445
Gonzales, Tessa 437
González, Alejandro Iñárritu 535, 537, 538
Good Will Hunting 146
Goodfellas 443
Gopo 16, 22, 53, 76, 77, 78, 94, 95, 97, 103, 257, 293, 359, 363, 553, 615
Gorbaciov 601
Gordon, Fiona 239
Gorki 423, 599
Goya 86, 324, 357, 641, 650
Goytisolo, Juan 379
Graber, Yossi 499
Grahl, Eddy 234
Gratzik, Paul 476
Gravelle, Trystan 337
Gray, Reginald 473
Grecu, Mihai 255, 350
Green, Eva 329
Greenway, Peter 121, 162, 194, 257, 261, 290, 293, 347, 348, 351, 359, 360, 364, 365, 366, 367, 369, 376, 422, 423, 555, 720
Greene, Sarah 493
Griffith 97, 180, 274, 376, 535, 537, 685
Grigorescu, Nicolae 81
Grimalt, Margalida 664
Gröning, Philip 455
Grossman, Vassili 600
Grozăvescu, Traian 13
Gryllus, Dorka 459
Guanciale, Lino 645
Guedes, Hermila 249
Guerra, Ruy 739
Guevara, Che 246, 248, 699
Guggenheim, Peggy 162
Guillen, Cayetana Cuervo 670
Gulea, Stere 52, 84
Gusti, Dimitrie 17
Gusti, Nineta 89
Gutiérrez, Chus 630
Gyllenhaal, Maggie 386

H

Haapkyla, Minna 373
Hafner, Gabriel 380
Haitov, Nicolai 251
Haitov, Nikolai, 252
Halfon, Eyal 499
Hall, Carnegie 679
Hallyday, Johnny 214
Hamada, Katsutaro 528
Hamel, K. 197
Han, Djie Thung 356
Haneke, Michael 227, 229, 232, 234, 448, 460
Haşdeu 508
Haşotti 147, 148

Scanned with CamScanner

Hărăbor, Manuela 18
Haralambidou, Victoria 485
Hardy, Thomas 413
Harfouch, Corinna 307
Haris, Naomie 148
Harris, Richard 571
Harris, Robert 403
Hatkoff, Craig 173
Hazlehurst, Noni 224
Hegel 86
Heller, Zoe 314
Helsus, Vaclav 263, 361
Hendel, Annekatrin 476
Henderson, Martin 224
Hendler, Daniel 190
Hendrix, Guy Dyas 322
Henriksen, Bjarne 294
Herms, Oliver 356
Hernandez, Antonio 675
Herold, Jacques 361
Hérold, Jacques 112, 734
Herpe, Noel 479
Herz, Juraj 261
Herzfeld, Charlie 182
Herzog, Werner 64, 449
Hidalgo, Juana 681
Hideo, Murota 518
High Hopes 377
Hill, Bernard 330
Hindemith 669
Hirst, Michael 318
Hitchcock 692
Hitler 304
Hobert, Richard 738
Hoenig, Heinz 663
Hoffman, Cristian 105
Hogg, Edward 337
Hoha, Zelda 126
Holmes, Emily 556
Holmes, Jonathan 556
Holtier, Vittorio 83
Holyfield, Evander 191
Homar, Luis 642
Homer 158, 485
Hood, Gavin 165
Hoskins, Bob 386, 599
Hosoyamada, Takato 516
Hoss, Nina 460, 467
Hossu, Emil 78
Howard, Ron 507
Hoyos, Cristina 646
Hrabal, Bohumil 259
Hristov, Hristov 251
Hsien, Hsiao Hou 203, 206
Huba, Martin 261
Hubert 422
Huggar, Terry 182
Hugo 183
Hulce, Tom 599, 600
Hulot 416
Hulpoi 151
Hunor 104, 108
Huppert, Isabelle 381, 472, 473
Huppert, Isabellei 229
Hurt, William 400
Hussein, Saddam 208

I

Iancu, Traian 41
Iankovski, Oleg 606
Iepan, Florin 105
Ieremie, Cristina 105
Ifans, Rhys 336
Iftime, Cristi 123
Ilie, Zanfir 173
Ilieşiu, Mirel 52
Iliescu 38, 114, 119
Iliescu, Ion 566
Iliu, Victor 359

Scanned with CamScanner

In-hak, Jang 548
Ionesco, Eva 160
Ionescu, Florica 104, 106, 107, 108
Ionescu, Ioan 105
Ionescu, Nae 541
Iorda, Marin 22
Iordache, Ştefan 71
Iordăchescu, C. 347
Iordana, Chivulescu 37
Iorga, Bogdan 40
Iorgovan, Antonie 51
Iorgovan, Iovan 13
Iorgulescu, Adrian 18, 52
Iosif, Dan 146
Iosseliani, Otar 739
Irmak, Cagan 545, 546
Isaac, Oscar 653
Isaev, Ilya 598
Islamov, Sultan 599
Ispas, Alexandru 129
Ispas, Aurelian 123
Ispirescu 318
Isshiki, Sae 518
Issova, Klara 362
Istodor, Tudor 399
Iuga, Ion 37, 38
Ivănescu, Cezar 118
Ivanov, Aleksei 605
Ivanov, Vlad 727

J

Jacobi, Derek 336
Jacobs, Andre 428
Jacobsen, Katja 48
Jaenada, Oscar 630, 660
Jannard, Jim 182
Jeanjean, Bernard 395
Jeffreys, Stephen 339
Jeliazkova, Binka 251
Jelinek, Elfriede 227, 476
Jerichow 460, 466, 467
Jintao, Hu 283
Jires, Jaromil 261
Jivani, Ashugh 199
Jodorowsky, Alejandro 533
Joe, Odagiri 514
Joffé, Roland 261, 720
John, Sir Gielgud 321
Jolie, Angelina 169
Jomenez, Alberto 637
Jong, Kim Il 547
Jonson, Ben 338
Joon-ho, Bong 445
Jordan, Neil 311
Jorgen 291, 292, 293, 294
José, Juan Ballesta 625, 635
Josza, Erika 84
Jovovich, Milla 419
Juan, Jose Bigas Luna 324
Jude, Radu 53, 232
Jung 362, 363
Jung-jin, Lee 706
Jürges, Jürgen 230

K

Kaayk, Floris 255, 350
Kadare, Ismail 398
Kaewbuadee, Sakda 222
Kafka 664
Kahneman, Daniel 174
Kaiser, Oldrich 261
Kaiser, Paul 368
Kalina Krasnaia 127
Kálmán, Balatony 729
Kalogirou, Marina 486
Kanchalovsky 602
Kane, Myles 182
Kane, Sarah 588
Kaneshiro, Kazuki 517

Scanned with CamScanner

Kang-Ho, Song 209
Kant 402
Kaplun, Evelyn 499
Kapoor, Raj 331
Kapur 319, 322
Kapur, Shekhar 318, 321, 322
Karacaşian, Madeleine 201
Karamazov, Alioşa 465
Karamihos, Giorgos 486
Karkanevatos 486
Karkanevatos, Panos 485
Karlge, Lotta 273
Karukoski, Dome 374
Karystiani, Ioanna 484
Kasper, Barbarei 476
Katalin Varga 398, 716
Kati, Rabie 531
Katz, Ana 190, 700
Kavun, Andrei 621
Kawalerowicz, Jerzy 141
Kazan, Elia 389
Keanu 182
Kearns, Gerard 327
Keaton, Buster 433
Kechiche 428, 430
Kechiche, Abdel 428
Keidan, Elad 125
Kelly, Aidan 492
Kelso, Michelle 721
Kemoklidze, Ketevan 645
Kenneally, Chris 181
Keough, Riley 169
Kestila, Maarit 359
Kézdi, Imola 161
Khachatryan, Harutyun 199
Khader, Manal 433
Khanjyan, Arsinée 198
Khodchenkova, Svetlana 563
Khomeriki, Nikolai 620
Khoo, Eric 217
Ki-duk, Kim 8, 206, 249, 703, 704, 705, 707
Ki-duk, Kim, 703
Kiarostami, Abbas 436, 437, 487
Kiener, Axel 386
Kieslowski, Krysztof 102
Kikuchi, Rinko 536, 538
Kilik, Jon 538
Kilmer, Val 176, 177
Kim, Ok-vin 209
Kim-Ki-duk 706, 709, 710
Kinder Division 123
Kiriţescu 663
Kjeldgaard, Lars 711
Klaussner, Burghart 233
Kleinert, Volkmar 450
Klux, Ku Klan 535
Knightley, Keira 100
Knoll, John 182
Koch, Sebastian 450
Koem, Marina 486
Köhler, Beate 466
Kokoskha 458
Koltčs, Bernard-Marie 423
Komandarev, Stephan 253
Konchalovesky 599
Konchalovski, Andrei 594, 596
Konchalovsky 596, 597, 598, 599, 600, 724
Konchalovsky, Andrei 597, 598
Koncialovski, Andrei 120
Kondrat, Marek 560
Könnemann, Eva 476
Korine, Harmony 176
Koskinen, Arto 737
Kostner, Kevin 431
Kosuth, Gabriel 53
Kotersi, Marek 560
Kott, Alexandr 621
Koury, Josh 182

Scanned with CamScanner

Kowalski, Stellei 624
Krajciova, Helena 265
Krauss, Margareta 89
Kravciuc, Andrei 621
Krisch, Johannes 231
Krzystek, Waldemar 562
Kubozuka, Yosuke 515
Kühnert, Steffi 462
Kulkami, Umesh 355
Kun, Lin Wu 295
Kuon, Sayaka 521
Kuparinen, Mikko 377
Kuprin, Aleksandr 552
Kuras, Ellen 181
Kurita, Yoshiro 576
Kurosawa 481, 482, 592
Kurosawa, Akira 514
Kurosawa, Kioshi 514
Kurosawa, Kiyoshi 513
Kurtz, Selma 12, 20
Kurylenko, Olga 386
Kuskan, Fikret 545
Kusturica 245, 246, 248, 582, 736
Kusturica, Emir 245, 246
Kusturika, Emir 431
Kwiecinski, Jan 176

L

Lacuesta, Isaki 629, 680
Lafitte, Xavier 674
LaGravenese, Richard 386
Lajunen, Hannu 377
Lam, Ringo 217
Lampedusa 670, 671
Lang, Adam 403
Lang, David 371
Lang, Fritz 328, 508, 692
Lardi, Ursina 233
Lars 291, 292, 293, 294
Lascu, Teodora 123
Lau, Frederick 454
Laughton, Charles 494
Laurent, Saint 472
Lavant, Denis 444
Laverty, Paul 684
Lavie, Talya 126
Lawson, Leigh 414
Leclère, Alexandra 381
Lee, Bruce 516
Lee, Christopher 491
Lee, Tommy Jones 6, 567
Lees, James, 356
Leescu 59, 60
Leescu, Cătălin 59, 60, 61
Léger, Fernand 324
Leigh, Mike 738
Lellouche, Gilles 420
Lemercier, Valérie 380
Lenin 5, 33, 199, 345, 347, 452, 481
Lennie, Barbara 674, 681, 690
León, Fernando de Aranoa 624
Léon, Fernando de Aranoa 682, 684
Leonardo 555
Lepore, Carlo 645
Leschenko, Igor 62
Lester, Richard 471
Leth, Jorgen 290, 291
Leupen, Elmer 556
Levi-Strauss 221
Levy, Omri 126
Lewis, Damian 484
Lewis, Jerry 413
Leyendekker, Tim 376
Lezana, Sara 629
Liciu, Petre 22
Liiceanu 105, 107, 181
Lillemark, Signe 82, 355

Scanned with CamScanner

Lindbergh, Peter 470
Linuesa, Josep 638
Liphshitz, Sigalit 126
Liszt, Franz 552
Liu, Peiqi 284
Liviu, Dorin Zaharia 83
Ljubek, Carlo 253
Llossa 270
Loach, Ken
326, 328, 447, 541, 542
Locke, John 315
Logothettis, Stavroula 486
Lombardo, Barbara 699
London, Jack 713
Lope 686, 688
Lopez, Monica 672
Lopez, Pilar de Ayala 674, 688
Lopez, Sergi 641
Lorca, Garcia 464, 647, 663
Loren, Sophia 643
Lovelle, Evie 405
Lovinescu, Horia 518
Lowe, Rob 175
Löwensohn, Elina 429
Loznitsa 412, 614, 725
Loznitsa, Sergei 612, 725
Loznitsa, Serghei 434
Lucaci-Grünberg, Matei 123
Lucas, George 181
Luknar, Roman 264
Lumet, Sidney 471, 582
Lumière 5, 15, 19, 179, 349,
353, 428, 562, 694
Lundberg, Robin 713
Lunghin, Pavel 602, 604
Lürsen, Joram 738
Lust, Andreas 231
Lyadova, Elena 617
Lynch, David 181
Lyndon, Barry 341

M

Maccarone, Angelina 468
Macor, Marco 503
Maestro, Mia 649
Maftei, Alexandru 103
Magimel, Benoit 230
Mahieux, Ernesto 440
Mäkinen, Joel 375
Mălăele, Horaţiu 80
Malick, Terrence 432, 694
Malkovich, John 182
Malmivaara, Malla 375
Maltz, Anat 125
Mamonov, Pyotr 604, 606
Manakia, Milton 12, 21
Manakis 480
Manakis, Yanni 480
Mańas, Achero 625, 635, 637, 661
Mańas, Alfredo 629
Mandache, Rodica 89
Manderlay 56, 277, 300, 305
Mândruţă, Cornel 730
Maniagni, Anne 510
Maniu, Iuliu 134
Mankiewicz, Joseph 623
Manojlovic, Miki 254
Manolescu 119
Manu, Paul 12
Manzano, Lucas 658
Mărăşanu 116
Marceau, Marcel 533
March, Steve 327
Marchal, Georges 161
Marchewka, Sonia 270
Marchiş, Justin 64
Marcu, Despina 161
Mărginean, Ovidiu 63
Mărgineanu, Nicolae 78, 268

Scanned with CamScanner

Măric, Ioan 75
Marin, Sorin 105
Marin, Vasile 75
Marinescu, Şerban 79, 80
Marinescu, Gheorghe 5, 12, 20
Marinescu, Medeea 416, 418
Mariscal, Javier 678
Maristo, Marjut 374
Markina, Nadejda 617
Marlohe, Berenice 148
Marquet, Guillaume 426
Marshall, Rob 161
Marthouret, François 428
Martin, Daniel 629
Martinez, Fele 627
Martínez, Ignacio de Pisón 678
Martinez, Patricia 674
Martinez, Petra 666
Martini, Dirty 405
Martins, Jean-Pierre 383
Martins, Sara 386
Martiros 195
Maslow, Abe 176
Matac, Izabela 129
Máté, Gábor 730
Matei, Sorin 107
Matiuzzi, Antonio 71
Matsumura, Makiko 629
Matsuzaka, Keiko 520
Matthes, Ulrich 457, 458
Mavrodineanu, Alexandru 62
Maximilian, Ion 267
Maximilian, Puiu 151
May, Jodhi 556
Mayrand, Vincent 381
Maysles, Albert 721
Mazilu, Teodor 297
McCabe, Pat 311
McConnell, Elias 386
McCormack, Catherine 100
McGregor, Ewan 403, 405
McLuhan, Marshall 289
McMorrow, Gerard 328
Medem, Julio 431, 632
Meditz, Aimee 531
Meheux, Phil 181
Melhus, Bjorn 370
Méličs, Georges 5, 349, 361
Mena, Greisy 733
Menchikov, Oleg 575
Mencia, Nuria 666
Mendelssohn, Felix 669
Mendes, Sam 149
Mendez, Tony 145, 146
Mendoza, Hernán 437
Menshikov, Oleg 571, 577
Menu, Paul 19, 20
Menzel, Jiri 6, 259, 260
Mergault, Isabelle 416, 418
Mérimée 647
Messina, Piero 126
Metalosis Maligna 255, 350
Metheny, Pat 174
Meyer, Bess 600
Mez, Sebastian 356
Mezzogiorno, Giovanna 506
Mia, Maike Höhne 474, 475
Michel, Jean Jarre 470
Michelangelo 171, 289, 489, 555, 709
Michell, Roger 323, 324
Micu, Mircea 117, 118, 385
Mifune, Toshiro 647
Miguel, Jose Sanchez 674
Mihai, Petre Băcanu 31
Mihai Viteazul 50, 51, 55, 157, 158, 159, 161
Mihail, Jean 143, 437
Mihăileanu, Radu 93, 453, 600
Mihaileasca 133

Scanned with CamScanner

Mihăilescu, Ştefan 78
Mihăilescu-Brăila, Ştefan 80, 89
Mihalkov, Nikita
57, 58, 59, 120, 205,
350, 360, 449, 546, 555, 559,
571, 572, 573, 574, 577, 578, 579,
580, 581, 582, 584, 585, 587,
594, 595, 596, 597, 622, 719
Mihalkova, Nadejda 576
Miheles, Aurel 66
Mihnea 615
Mihu, Iulian 27, 29, 43, 221, 683
Mihuţ, Mariana 643
Mikesch, Elfi 472, 475
Mille, Patrick 426
Miller, George 100
Min, Zhou 283
Min-soo, Jo 707
Minelli, Liza 405
Minghela, Anthony 25
Minghella, Max 653
Minguez, Elvira 662, 663
Miquel, Joao 249
Mir-Karimi, Reza 488, 489
Mirren, Helen 309, 322
Mirrione, Stephen 538
Mistral, Gabriela 272
Mitran, Anca 19
Mitulescu, Cătălin
52, 53, 63, 66, 582
Mitulescu, Decebal 18, 19, 38
Mlkovich, John 341
Mocanu, Liliana 143
Mochary, Matt 250
Modigliani 324
Modorcea 96
Mokos, Attila 264
Moldovan, Ioana 161
Moldoveanu, Corneliu 21
Moliere 573, 662
Molina, Angela 662
Mollà, Jordi 321
Monleon, Sigfrid 674, 675
Monori, Lili 731
Montand, Yves 384
Montezuma, Magdalena 472
Montiel, Sarita 627
Moore, Julianne 495
Moore, Michael 175
Morad, Allah Rashtiani 208
Morano, Reed 181
Morante, Laura 387, 501
Moraru, Ion 37, 38
Moraru, Marin 71, 80
Moreau, Yolande 386
Moretti, Eddy 177
Moretti, Nanni 506
Moretti, Tobias 645
Morfov, Alexandr 253
Morgan, Peter 309
Morgenstern, Maia 80, 161
Morgenstern, Maiei 480
Moron, Manuel 636
Morozov, Alexei 602
Morrin, Amédée 22
Mortimer, Emily 386
Morton, Samantha 321
Mourikis, Vangelis 486
Mozart 27, 240, 571, 572,
573, 582, 601, 645
Muccio, Gabriele 501
Mucha, Stanislaw 740
Mühe, Ulrich 450
Muller, Florence 386
Müller, Heiner 476
Müller, Herta 229
Mulloy, Lucy 430
Mundruczó 730
Mundruczó, Kornél 730, 731
Mungiu 27, 65, 66, 69, 74, 87,

Scanned with CamScanner

105, 107, 133, 140, 141, 142, 143, 147, 150, 151, 156, 549
Muntean 74, 103
Muntean, Radu 53, 102
Munteanu, Costică 30
Munteanu, Diana 129
Munteanu, Francisc 693
Munteanu, Mimi 161
Muşatescu, Tudor 151
Muradyan, David 52, 201
Muren, Dennis 182
Mureşan, Mircea 18, 27, 52, 53, 89, 140
Mureşan, Rodica 78
Murnau 159, 329, 482, 692
Murphy, Cillian 311
Murrary, Rupert 315
Murray, Rupert 315
Muscă, Mona 52, 76
Mussolini 505, 506
Mussolini, Benito 505
Mustaţă, Cătălina 63
Musy, François 380
Mutafchiev, Hristo 253
Mutert, Fion 234

N

Na, Hong-Jin 218
Nagata, Tetsuo 384
Nagatsuka, Keishi 518
Naghi, Gheorghe 65, 66, 68, 89
Nahon, Philippe 420
Naidenov, Andrei 611
Nămol, Romeo 719
Nane, Daniela 161
Napoleon 350, 365
Narova, Cecilia 649
Nassir, Mazdak 377
Năstase, Adrian 556
Natali, Vincenzo 386
Naum, Alexandra 82
Nazarov, Gennadi 601
Neacşu, Neculai 723
Neagu, Fănuş 66
Neculai, Georgian Grigoraş 93
Nedelcovici, Bujor 42
Nedeska, Verica 263
Negoescu, Paul 123
Negoiţă, Paul 49
Negulesco, Jean 162
Neill, Sam 224
Nemcova, Bozena 263
Nemescu 64, 136, 137
Nemescu, Cristian 53, 63, 64, 65, 135, 136, 137
Nemets, Viktor 726
Nercessian, Jacky 419
Neruda, Pablo 272
Nessun Dorma 100
Netzer, Cătălin 25
Newman, Paul 91, 471
Newton, Helmut 471
Nguyen, Dustin 224
Nguyen, Kim 431
Nichituş, Cristina 53
Nichituş, Cristinei 53
Nicholson, Jack 100
Nicholson, William 318
Niciolaescu, Sergiu 157
Nicodim, Ion 73
Nicola, Anca 161
Nicolae, Ivan 82
Nicolaeascu, Sergiu 156, 157
Nicolaescu 18, 44, 69, 89, 111, 112, 113, 155, 156, 159, 160, 161, 162, 163, 673
Nicolaescu, Sergiu 27, 29, 43, 44, 50, 51, 52, 55, 56,

Scanned with CamScanner

68, 70, 76, 92, 93, 94, 104, 110, 113, 131, 147, 150, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 215, 553, 693
Nicolau, Ozana 123
Niculescu-Bran, Tatiana 142
Nielsen, Asta 304
Niemi, Jarkko 375
Nietzsche 289, 291
Niro, Robert de 173, 175
Nissen, Claus 291
Nistor, Irina 54, 158, 615
Nistor, Irinei 158, 159
Noe, Garspar 407
Noé, Gaspar 120, 353, 407, 431
Nolan, Christopher 181, 185
Nolte, Nick 386, 388
Noriega, Eduardo 628
Northam, Jeremy 495
Nosferatu 329, 422, 664
Noury, Hakim 531
Noury, Imad 531
Nuță, Radu 129
Nyman, Michael 371

O

Obama, Barack 530
O'Brien, Eugene 493
Octavian, Tudor 116
Odell, Jan 355
Ogier, Bulle 472
Oginome, Keiko 523
Ohana, Emilie 386
Ojala, Daniel 273
Okada, Mariko 518
Okunev, Mikhail 610
Olaf, Erwin 376
Olăraşu, G. 347
Olds, Ian 183
Olivares, Laureano 733
Olmi, Boy 696
Olteanu, Draga 89, 407
Olteanu, Mariana 35
O'Neal, Ryan 341
Onisei, Ioan 52
Onu, Machiko 517
Oproiu, Ecaterina 30
Orăşanu, Mihai 108
Orloff, John 335
Ormond, Julia 571
Oshima, Nagisa 471
Osorio, Marcela 268
Ostlund, Ruben 354
Östlund, Ruben 714
O'Toole, Peter 323, 325
Otowa, Nobuko 523
Owen, Clive 318
Ozores, Adriana 676

P

Paccioni, Regina 12, 20
Pace, Vince 182
Packer, Eric 441
Pacula, Ioana 161
Pahlavi, Reza 146
Pain, Frankie 386
Pálfi, György 729
Pallijeff, Katja 377
Paloş, Cornelia 105
Pană, Saşa jr. 689
Panahi, Jafar 239, 487, 490
Panamarciuc, Ina-Diana 75
Pandrea, Anca 407
Panduru, Marius 53
Panfilov, Gleb 601
Pangică, Titel 111
Papadopulu, Ana 253

Scanned with CamScanner

Papaiani, Sebastian 80, 88
Papas, Irene 128, 398
Papoulia, Aggeliki 486
Parajanov 52, 194, 195, 197, 198, 199, 200
Pârcălabu, Vasile 139
Parede, Marisa 624
Parendes, Marisa 690
Paris, Ines 639
Parjol, Marian 135
Parker, Oliver 495
Parra, Violeta 267, 272
Partecke, Mira 475
Parti, Lajos Nagy 729
Pârvu, Luiza 123
Pârvu, Sergiu 75
Pasăre, Cristian 105
Pastrone, Giovanni 22
Pataharbici 134
Patahârbici 121
Patapievici 67, 105, 134, 140
Paternoster, Carmine 503
Pătrăchioiu, Florin 137
Patrichi, Gina 643
Patriciu 97, 98, 99
Pătru, Nicolae 75
Pattinson, Robert 441
Paturică, Dinu 341
Pauker, Ana 112
Pauker, Anei 57
Păun, Tică 108
Păunescu 114, 115, 116, 117, 118, 119
Păunescu, Bobby 92
Păunescu, Vlad 18
Pavelescu, Ioana 161
Pawlicki, Antoni 561
Payne, Alexander 386
Pecqueux, Gilles 379
Peiu, Toma 214
Pelicanul sau babița 49
Pellea, Amza 161, 553
Peña, Candela 624
Pepe şi Fifi 27
Perahim, Jules 361
Pereira, Javier 674
Perez, Benito Galdos 670
Pérez, Benito Galdós 671
Perez, Jesus 270
Pérez, Juan de Montalbán 687
Périot, Jean-Gabriel 357
Perske, Jacquelin 225
Peschel, Milan 461, 462
Petkov, Rumen 251
Petre, Dorotheea 53
Petrenko, Aleksei 571
Petrescu, Aurel 22
Petrescu, Camil 62, 160, 566
Petrescu, Mariella 89
Petrini, Carlo 259
Petrone, Ciro 503
Petronius 508
Petrova, Elena 253
Petrovich, Erast 577
Petzold, Christian 460, 466
Pfeiffer, Michelle 100
Phillippe, Ryan 329
Phillips, Leslie 323
Piţa, Dan 27, 29, 42, 43, 52, 54, 83, 84, 252
Piaf, Edith 382
Piaf, Edithei 384
Picabia 83, 324
Picalski, Alex 40
Picasso 171, 275, 290, 323, 366, 396, 412, 694
Piekorz, Magdalena 738
Piersic, Florin 161, 393
Piersic, Florin jr. 231
Piersici, Florin 44

Scanned with CamScanner

Pilke, Amanda 374
Pinochet, Augusto 269
Pinoy, Marijke 242
Pintilie 45, 51, 125, 359, 561
Pintilie, Adina 48, 62, 294
Pintilie, Lucian
25, 33, 51, 52, 354, 476
Pirandello, Luigi 554
Pisanthanakun, Banjong 218
Pistolaescu, Sergiu 33
Pitt, Brad
442, 443, 516, 536, 538, 648
Pivniceru, Constantin
33, 94, 95, 108, 615
Platon 336, 412, 491
Plazas, Cristina 661
Pleş, Cristina 123
Plummer, Christopher 198, 199
Podalydčs, Bruno 386, 448
Podalydčs, Denis 448
Poghosyan, Michael 196
Polanski 9, 184, 403, 405, 413,
414, 415, 508
Poliak, Ana 696
Pollack, Sydney 380
Poncela, Eusebio 672
Pongpas, Jenjira 220
Pop, Liviu 147
Pop, Romeo 57
Popa, Cristian 59
Pope, Dick 181
Popescu 615
Popescu, Adina 90
Popescu, C.T. 584
Popescu, Crina 40
Popescu, Elvira 22
Popescu, Ghiţă 437
Popescu, Horea 18
Popescu, Ioana 553
Popescu, Leon 15, 347
Popescu, Mihai 151
Popescu, Stela 89
Popescu, Valentin 53
Popescu-Gopo, Ion 52, 151
Popogrebski, Alexei 603
Popovici, Titus 36, 41, 79, 158
Popzlatev, Peter 737
Portabella, Pere 667
Porumboiu 54, 63, 65, 93, 107,
120, 240
Porumboiu, Corneliu 53, 63
Potapenko, Irina 231
Potorac, Ovidiu 129
Potra, Florina 96
Potter, Sally 311, 723, 724
Pozharsky, Prince 577
Pozo, Chano 679
Praida, Nicolae 53
Preda, Eugen 36
Preiss, Joana 386
Press, Natalie 556
Prestley, Elvis 64
Prieto, Rodrigo 538
Proskurina, Svetlanei 612, 614
Proust, Marcel 436
Provost, Nicolas 255, 350
Przybyszewska, Stanislawa 564
Pszoniak, Wojciech 564, 566
Pudovkin 599
Pugaciov, Emilian 614
Puiu 74, 87, 103, 107, 133, 160
Puiu, Anca 105
Puiu, Cristi
55, 65, 102, 105, 158, 159, 359
Punkosti, Laura 123
Purikitpanya, Paween 213
Puticiu, Andreei 389
Putner, Paul 386

Scanned with CamScanner

Q

Quiza, Borja 645

R

Rabal, Francisco 650
Rădescu, Vlad 398
Radev, Veulo 251
Radrigan, Juan 269
Rădulescu, Dem 79, 80, 88
Rădulescu, Răzvan 53
Rahim, Tahar 400
Rahman, Ar 322
Rajaei, Sara 376
Ramirez, Edgar 700
Ramirez, Victor 662
Ramis, Rafael 664
Ramon, Eulalia 650
Rampling, Charlotte
303, 468, 469, 470, 472
Ramsey, Suzanne 405
Randl, Lola 475
Raouf, Abdel Dafri 401
Râpeanu, Bujor 16
Rassin, Maayan 126
Ratanaruang, Pen-Ek 208
Răuț, Luminița 38, 39
Râuleț, C. 347
Rayegan, Masoud 488
Rebengiuc, Victor 32, 42, 104, 113
Rebić, Goran 230
Recks, Declan 492
Redgrave, Vanessa 323, 336
Reduzi, Tontonello 30
Reeves, Keanu
180, 181, 182, 183, 185
Reid, Sam 337
Rempen, Malachi 126
Renier, Jérémie 393
Repan, Alexandru 161
Resines, Antonio 693
Resnais, Alain
387, 388, 396, 449, 471
Restrepo, Fabio 695
Reygadas, Carlos 446
Reza, Seyyed Mir-Karimi 487
Ribes, Jean-Michel 387
Rich, Claude 388
Richard, Pierre 407
Richardson, Joely 336
Richardson, Miranda 386
Richardson, Tony 43, 348
Richter, Hans 83, 324
Riefenstahl, Leni 574
Riemelt, Max 454
Rietman, Mark 554
Riionheimo, Tomo 377
Riley, Sam 330
Riley, Tom 388
Robu, Calistrat 75
Rocchetti, Elisabetta 440
Rodriguez, Roberto 181
Rodriguez, Violeta 660
Roman, Adrian 82
Roman, Martin 674
Roman, Petre 29
Romy, Bruno 239
Roncea, Victor 151
Rondon, Mariana 733
Room, Abram 552
Roosen, Adelheid 353
Roşu, Maria 181
Rosales, Jaime 666
Rosenberg, Dani 126
Rosenthal, Margaret 101
Rotaru, Florin 117
Roth, Cecilia 623
Roulette, Roky 405
Rousseau, Jean-Jacques 118

Scanned with CamScanner

Roussel, Anne 241
Rouve, Jean-Paul 421
Rovira, Francisco Beleta 629
Roy, Cyril 410
Ruben, Henrik Genz 294
Rubin, Rick 174
Rubini, Sergio 719
Rubio, Ingrid 638, 639, 660
Ruchmann, Marc 398
Rudolf, Bernard 315
Rugină, Iulia 49, 123
Rush, Geoffrey 100, 318, 320, 321
Rust, Bradley Gray 169
Ruttman, Walter 83, 324

S

Sabaayi, Mustafa 402, 657
Sabiston, Bob 293
Sachse, Annegret 125
Sadilova, Larisa 621
Sadoveanu, Mihail 22
Sagnier, Ludivine 386, 426
Saint-Martin, Virginie 243
Saisaymar, Thanapat 220
Saizescu, Cătălin 129
Saizescu, Geo 27, 53, 54, 72, 78, 80, 87, 89, 90, 92, 105, 267, 275, 553
Salamanian, Anuşavan 119
Sălcudeanu, Petre 29, 36, 38, 39, 40, 41, 43
Salles, Walter 386
Samir, Sami 652
Samora, Rogerio 568
Samuel, Xavier 337
Sanchez, Rosa 191
Sanchez, Susi 690
Sandgren, Ake 711
Sandino, Catalina Moreno 386
Sanko, Yola 598
Sanşin, Ivan 599
Santangelo, Mariana 638
Santaolalla, Gustavo 538
Sarandon, Susan 100, 175
Săraru, Dinu 36
Sârbu, Adrian 101, 182
Sartre, Jean-Paul 639
Saura, Carlos 497, 592, 637, 644, 645, 646, 648, 649, 651
Sava, Iosif 36
Sava, Valerian 158
Saviano, Roberto 502
Saviano, Roberto, 504
Sbaraglia, Leonardo 672, 675
Scamarcio, Riccardo 392
Schaub, Christoph 307
Schilowitz, Ted 182
Schleinzer, Markus 236
Schlingensief, Christoph 476
Schlondorff, Volker 235
Schlöndorff, Volker 457
Schmidt, Daniel 357
Schmitz, Oliver 386
Schneider, Elias 699
Schoenaerts, Matthias 435
Schoendoerffer, Frédéric 737
Schroeder, Barbet 386
Schroeter, Werner 153, 471, 472
Schubert 227, 240, 481
Schumann 227, 721
Schwarzenegger, Arnold 289
Schygulla, Hanna 498
Scofield, Paul 586
Scorsese, Martin 181, 443, 707
Scott, Aaron Moorhead 180
Scott, Kristin Thomas 325, 426
Scott, Ridley 637
Seagal, Steven 9
Secall, Adela 268

Scanned with CamScanner

Serebryakov, Aleksey 597
Sergeev, Igor 177
Sergheevici, Mihail 601
Servillo, Toni 503
Shakespeare 27, 42, 46, 78, 131, 132, 296, 335, 336, 337, 338, 339, 364, 365, 394, 516, 573, 576, 601, 700, 735
Shakespeare şi Eminescu 131
Shakhbazyan, Suren 194
Shanghai dreams 277
Shapiro, Alec 182
Shapiro, Alexander 497
Shaw, Bernard 308, 325, 383
Shelley, Mary 731
Shen-Ying, Qian 284
Sheridan, Jim 175
Sheridan, Naomi 175
Shibasaki, Kou 516
Shindo, Kaneto 513, 523
Shing, Wo 215
Shinohara, Tetsuo 513, 521
Shircore, Jenny 322
Shonagon, Sei 290
Shortland, Cate 223
Shoval, Tom 126
Shuvalova, Olga 726
Sibille, Pietro 682
Sidonova, Magdalena 263
Signetto, Alberto 483
Silva, Hector 270
Silva, Lorenzo 638
Silvestru, Valentin 36
Sima, Florica 36
Simininiani, Leon 355
Simion, Daniel 75
Simon, Neil 315
Sissel, Sandi 181
Sives, Jamie 491
Skarmeta, Antonio 676
Skarsgĺrd, Alexander 303
Skarsgĺrd, Stellan 304
Slater, Christian 175
Smirnov, Andrei 617
Smith-Stewart, Amy 135
Soderbergh, Steven 181
Soetens, Thomas 368
Solier, Magaly 682, 684
Soliz, Milena 686
Solomon 97, 98, 99
Solomon, Alexandru 97, 737
Sordi, Alberto 391
Sorescu, Marin 433
Sorin, Carlos 189
Soriot, Denis 397
Soza, José 269
Sözer, Hilmi 460
Spahiu, Gabriel 75
Spall, Rafe 338
Spiegel, Sam 126
Spielberg, Steven 161
Spielmann, Götz 231
Spivak, Emilia 603
Stalin 413, 571, 575, 579, 599, 600
Stan, Corina 105
Stan, Liviu 13, 14, 16, 17
Stan, Nicu 67
Stancu, Gabriel 105
Stănculescu, Silviu 161
Stanczel, Adék 729
Stănescu, Nichita 118, 484
Steen, Peter 287
Steiger, Clemens 62
Steinbeck, John 389
Stendhal 510, 735
Sterian, Valeriu 117
Stiopul, Savel 34
Stipan, Tim 182
Stoian, Daniela 82
Stone, Sharon 346

Scanned with CamScanner

Storaro, Vittorio 181, 644
Stormare, Peter 713
Storojeva, Vera 619
Strasser, Todd 453
Stratan, Cosmina 141, 144
Strauss, Ursula 232
Streep, Meryl 175
Stroessner, Alfredo 270
Sttiler, Ben 394
Stuart, Maria 475
Stuhr, Jerzy 507
Stump, David 181
Sturme, Helmut 83
Suárez, Adrián 696
Suarez, Blanca 690
Suárez, Cecilia 538
Suarez, Emma 660
Suárez, Emma 632
Suchianu, D.I. 47, 53, 54, 158, 225, 386, 392, 590, 615
Suleiman, Elia 431, 433, 434, 437
Summanen, Petteri 373
Suter, Martin 308
Suteu, Corina 135
Sutherland, Kiefer 303
Suwa, Nobuhiro 386
Svankmajer, Jan 360, 361, 363
Svankmajerova, Eva 364
Swain, Eric 182
Swarup, Vikas 331
Szekely, Miklos 731
Szilagyi, Eniko 79
Szomjas, György 738
Szöny, Julieta 161

Ş

Şahighian, Ion 151
Şerban, Andrei 135, 138, 141, 144, 588
Şerban, Florin 63
Şerban, Leo 133
Şerbănescu 134
Şerbănescu, Eugen 69
Şerbănică, Daniel 63
Şiş, Mackie 402
Ştefan, Stoica 82
Ştefanescu, Alex 181
Şukşin, Vasili 127, 575, 602, 609, 612

T

Taberna, Helena 680
Tadanobu, Asano 208, 514
Takahashi, Miki 528
Takenaka, Naoto 523
Takuma, Nishioka 519
Talvensaari, Elina 377
Tanaka, Yoshiko 518
Tănase, Maria 272
Tang, Yun 284
Tanovic, Danis 491
Tao, Zhao 280
Tărăbăşeanu, Nicoleta 129
Tarantino, Quentin 217
Tardi, Jacques 422
Tarkovski 58, 91, 203, 581, 592, 597, 602, 603
Tastaman, Vasilica 88
Tătaru, Aurelian 317
Tati, Jacques 239, 416, 433
Tatsuya, Fuji 514
Tattersall, David 181
Tatulici, Majurului 42
Tăutu, Corina 62
Tava, Balerică 18, 108
Tavernier, Bernard 6, 567
Taylor, Ken 145
Teigen, Michael 556

Scanned with CamScanner

Tekindor, Cetin 545
Teller, Juergen 470
Temple, Juno 169
Tena, Joona 373
Teodorescu, Alexandru 105
Teodosiu, Valentin 89
Tervo, Miia 355
Thatcher, Margaret 119, 245
Theodorescu, Răzvan 52
Thewlis, David 336
Thieme, Thomas 450
Thomas, Daniela 386
Thomas, Luke Taylor 336
Thompson, Danièle 380
Thomsen, Ulrich 287, 288
Thomson, Christopher 380
Thomson, R.H. 486
Tiberiu Brediceanu 15, 16
Tiberiu, Iordan 105
Timi, Filippo 506
Timică, George 151
Tirard, Laurent 424, 428
To, Johnnie 214, 215, 216, 217
Toffler, Alvin 536
Tökes, Laszlo 526
Tomasi, Giuseppe 671
Toncu, Andrei 63
Toporan, Cristi 129
Torrent, Ana 627
Torres, Willebaldo 446
Torres, Yahima 430
Tosar, Luis 684
Trajkov, Iva 263
Trier 296, 297, 298, 300, 301, 302, 306, 345
Trier, Larsvon 178
Trócsányi, Gergely 729
Tröell, Jan 390
Troilus şi Cressida 71
Trojanow, Ilija 253
Truţă, Anca 105
Trueba, Fernando 676, 678
Truică, Ion 94, 97, 201
Tsilyra, Athina 486
Tsorakidis, Sarra 123
Tsui, Hark 217
Tsushima, Kanji 514
Tudor, Cristian Popescu 58
Tudorache, Olga 161, 397, 398, 399
Tukur, Ulrich 233, 450
Tun, Răzvan 82
Turanskyj, Tatjana 474
Turturro, John 388
Tutungiu, Paul 30
Tykwer, Tom 386
Tyson, Mike 191

Ţ

Ţuţea, Petre 541
Ţuţui, Marian 19
Ţugui, Ion 40, 64

U

Udrea 150
Udrea, Zoe 16
Ugalde, Unax 680
Ugetsu Monogatari 475
Ujică, Andrei 103, 119
Ularu, Ana 48
Ulliel, Gaspard 386
Ulrich, Jennifer 454
Unel, Birol 459, 545
Updike, John 100
Uribe, Imanol 625
Urşianu, Malvina 45
Ushakov, Maxim 610
Usturoi, Dana 129

Scanned with CamScanner

V

Vacano, Jost 181
Văcărescu, Mihail 19
Valbuena, Pablo 368
Valcarcel, Horacio 670
Valceanov, Ranghel 251
Vâlcu, Dragoş 105
Valcu, Geta 155
Valenzuela, Loreto 269, 271
Valeriu, Emanuel 36
Valero, Roque 700
Vartiainen, Hannes 377
Vasile, Drăgan 105
Vasilescu, Răzvan 137, 398
Vasilescu, Tora 18, 643
Vasiliu-Birlic, Gr. 151
Vega, Paz 491
Veikkolainen, Pekka 377
Velázquez 321, 323, 324
Velea, Nicolae 66
Velles, Manuela 658
Velniciuc, Alexandra 18
Venancio, Mariano 658
Vera, Luis 268, 269, 272, 274
Verdi 292, 649
Verdu, Maribel 641, 650
Verginelli, Emilia 645
Veroiu, Mircea 83, 579
Veronese, Paolo 557
Vertov, Dziga 290, 350
Vianu, Tudor 291
Vilarasau, Emma 665
Villagran, Julian 660
Villanueva, Lluis 666
Villegas, Juan 189
Villeneuve, Denis 257, 351
Vioa, Bill 368
Vişan, Dorel 18, 80
Visarion, Alexa 53, 140, 437
Viscarret, Felix 659
Visu, Gheorghe 42, 100
Vitanidis, Gheorghe 693
Vitzman, Florin 82
Vodă, Eugenia 30
Vogel, Jurgen 453
Voican, Tudor 63
Voiculescu 97, 98, 99
Voigt, Deborah 175
Voinea, Sebastian 61
Volaverunt 650
Volev, Nikola 251, 252
Volkart, Peter 62
Volter, Philippe 241
Voulgaris, Pantelis 484
Vuia, Traian 15
Vulcănescu, Mircea 541
Vvedenskaya, Anastasia 620
Vyrypaev, Ivan 610
Vysotskaya, Yulia 598
Vysotskaya, Yuliya 597

W

Waddington, Andrucha 686
Wagener, Ana 636
Wajda 120, 125, 399, 521, 522, 5
61, 564, 565, 628, 703
Wallenstein, Catarina 567
Wallis, Quvenzhané 432
Walsh, Eileen 492
Walsingham 318, 319, 321
Wanders, Wim 473
Wang, Xiaoshuai 277
Wardrop, Ken 61
Warhol, Andy 367, 472
Watling, Leonor 386, 687
Wattanapanich, Marsha 218, 219
Wauvrina, Maria 151
Wdowina, Natalya 561

Scanned with CamScanner

Weaving, Hugo 224
Weerasethakul 717, 718
Weerasethakul, Apichatpong
8, 206, 220, 222, 255, 432, 717
Weill, Kurt 402
Weisz, Rachel 652
Welles, Orson 592
Wenders, Wim 472
Wenger, Rainer 454
Werlinder, Lisa 287
Werner, Rainer Fassbinder 463, 473
Whittaker, Jodie 323
Wiene, Robert 329
Wilde, Oscar
27, 340, 342, 494, 495
Wilkinson, Tom 404
Williams, Olivia 403
Williams, Tenesseee 623
Wilmot, John 339, 340, 341, 342
Wilson, Lambert 387
Winterbottom, Michael 314
Wittaker, John 325
Wojtek 561
Wongpoom, Parkpoom 218
Wood, Elijah 386
Wood, John 174
Woods, Rowan 224
Worthington, Sam 223
Wright, Joe 314
Wu, Vivian 295
Wunderkammer 354

X

Xiaodong, Liu 280
Xin, Li 386

Y

Yacoubi, Hichem 400
Yakusho, Kôji 536, 538
Yamakawa, Gen 513, 519
Yamamoto, Hiroshi 518
Yamasaka, Juko 528
Yamashita, Nobuhiro 513, 517
Yamazaki, Tsutomu 515
Yankovsky, Filipp 577
Yankovsky, Oleg 577
Yaodnong, Zhang 282
Yegorychyov, Gennadi 601
Yoshida, Yoshishige 513, 518
Yukisada, Isao 513, 515

Z

Zahariev, Eduard 251
Zamfir, Gheorhe 723
Zamfirescu 70, 615
Zamfirescu, Florin 48
Zamfirescu, Mirel 70
Zampa, Luigi 391
Zanussi, Krzysztof 202, 559
Zapasiewicz, Zbigniew 559
Zapata 699
Zavattini 440
Zbruyev, Aleksandr 600
Zedong, Mao 283
Zeffirelli, Franco 25
Zegers, Chris 551
Zehrfeld, Ronald 467
Zeitlin, Benh 431, 432, 441
Zengwen, Liu 283
Zenide, Ruxandra 53
Zeplichal, Vitus 463
Zhang-ke, Jia 279, 280
Zima, Karel 263
Zimbalist, Jeff 250
Zimbeaua, Gicu 719
Zorrilla, China 189
Zsigmond, Vilmos 181
Zurek, Leslaw 563
Zvianghițev, Andrei 617, 618

Scanned with CamScanner

Cuprins

Cinematograful ca şcoală, filmul ca lecţie 5

Lecţia românească 11
Lecţia africană 165
Lecţia americană 169
Lecţia argentiniană 187
Lecţia armeană 193
Lecţia asiatică 203
Lecţia australiană 223
Lecţia austriacă 227
Lecţia belgiană 239
Lecţia bosniacă 245
Lecţia braziliană 249
Lecţia bulgară 251
Lecţia canadiană 255
Lecţia ceho-slovacă 259
Lecţia chiliană 267
Lecţia chineză 277
Lecţia daneză 287
Lecţia elveţiană 307
Lecţia engleză 309
Lecţia experimentală 343
Lecţia finlandeză 373
Lecţia franceză 379
Lecţia germană 449
Lecţia grecească 479
Lecţia iraniană 487
Lecţia irlandeză 491

Scanned with CamScanner

Lecția israeliană 497
Lecția italiană 501
Lecția japoneză 513
Lecția marocană 531
Lecția mexicană 533
Lecția musulmană 541
Lecția nord-coreeană 547
Lecția olandeză 551
Lecția poloneză 559
Lecția portugheză 567
Lecția rusă 571
Lecția spaniolă 623
Lecția sud-americană 695
Lecția sud-coreeană 703
Lecția suedeză şi nu numai 711
Lecția thailandeză 717
Lecția țiganilor 719
Lecția ucraineană 725
Lecția ungară 729
Lecția venezueleană 733

În loc de concluzii 735

Indice de titluri 741

Indice de nume 759

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

Scanned with CamScanner

Volumul **Lecţiile filmului** are drept obiect prezentarea şcolilor de film ale lumii prin realizările cele mai noi, din care vom trage învăţăminte, din care vom vedea care este lecţia pe care ele o propun umanităţii.

Ideea de baza a autorului a fost să privească filmul românesc în context mondial, aşa cum într-o carte anterioară l-a privit în context european.

S-au analizat principalele evenimente şi fenomene cinematografice româneşti, toate tendinţele şi direcţiile care se manifestă în peisajul actual al filmului naţional.

Ca niciodată, cineaştii români stau mai mult în afară decât în ţară, ei sunt ca acasă la zeci de festivaluri internaţionale, europene sau mondiale, începând cu festivalul de la Cannes. În multe „lecţii" ale cărţii, dl. Grid Modorcea a făcut adeseori trimiteri la filmul românesc, a privit aceste „lecţii" ca pe o oglindă cu faţa la cinematograful autohton.

După un capitol amplu dedicat filmului românesc, s-a dat amploare filmului mondial, lecţiilor pe care ni le oferă el, contextului global deci în care se mişcă şi filmul românesc.

Autorul a abordat toate lecţiile cinematografice ale lumii, de la A la Z, pe baza unui criteriu simplu: producţiile la zi. Toate aceste lecţii, împreună, sunt ca nişte manuale alternative, din care, în final, vom încerca să tragem o concluzie generală.

Cu certitudine însă, cititorii acestei cărţi unice în peisajul critic românesc se vor alege cu un set de mini-romane, peste 300 de poveşti cinematografice, una mai interesantă decât alta. Povestea este calea cea mai plăcută de transmitere a unor idei, pilde, învăţăminte. Ca într-o saga sui-generis, cititorii vor trăi istoria planetei Pământ, cu problemele ei actuale îndeosebi, din perspectiva a numeroase poveşti cinematografice, inventate de cei mai ingenioşi creatori ai lumii, ai artei, cineaştii.

De asemenea, pentru a uşura accesul la suportul ei informativ, cartea va avea un Indice de nume şi un Indice de titluri.

ISBN 978-606-562-203-6

Scanned with CamScanner